Die Akteinteilung in der neuen griechischen und in der römischen Komödie

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philologisch-Historischen Abteilung
der H. Philosophischen Fakultät der
Universität Basel

vorgelegt von

GEORGINE BURCKHARDT

aus Basel

Basler Druck- & Verlags-Anstalt
Basel 1927

iss Basel
1927

Die Akteinteilung in der neuen griechischen und in der römischen Komödie

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philologisch-Historischen Abteilung
der H. Philosophischen Fakultät der
Universität Basel

vorgelegt von

GEORGINE BURCKHARDT

aus Basel

Basler Druck- & Verlags-Anstalt
Basel 1927

*1560

Genehmigt von der Philologisch-Historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren

Dr. G. Jachmann und Dr. K. Latte

Basel, den 10. Juli 1926

Prof. Dr. **H. Bächtold,**
Dekan

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

I. Einleitung.

II. Leerwerden der Bühne bei Terenz.

Andria S. 8 f. — Hautontimorumenos S. 9. — Eunuchus S. 9 f. Phormio S. 10. — Adelphoe S. 11. — Hecyra S. 11.

III. Leerwerden der Bühne bei Plautus.

Aulularia S. 12 f. — Bacchides S. 13 ff. — Cistellaria S. 15 ff. — Poenulus S. 18. — Stichus S. 18 f. — Casina S. 19. — Rudens S. 19 f. — Mercator S. 20. — Mostellaria S. 20 ff. — Trinummus S. 22. — Asinaria S. 22 ff. — Amphitruo S. 24 f. — Captivi S. 25 ff. — Curculio S. 27 f. — Epidicus S. 28 f. — Menaechmi S. 29. — Miles S. 29. — Persa S. 29. — Pseudolus S. 29. — Truculentus S. 30.

IV. Die Akteinteilungen.

Bedeutung von „*actus*“ S. 31 ff. — Horazische Forderung der fünf Akte S. 33. — Theorie der fünf Akte bei Euanthius S. 33. — Donats Teilung der Terenzstücke in fünf Akte S. 33 ff. — Einteilung in fünf Akte in den Plautusausgaben S. 36. — Neuere Einteilungsversuche S. 37 f. — Frage nach einer Teilung mit ungleicher Aktzahl S. 38 ff. — Ergebnis S. 42 f.

V. Der erste und der letzte Aktschluss in den Originalen des Plautus und Terenz.

Erster Aktschluss S. 44 ff. — Erster Aktschluss keine feste Grenze zwischen Exposition und Handlung S. 48 f. — Letzter Aktschluss S. 49 ff. — Letzter Aktschluss ungefähr bei der Lösung des Knotens S. 51 f. — Einwirkung der Aktschlüsse auf die Handlungs- und Szenenführung S. 52 f. — Zusammenfassung S. 53 ff.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545822_0065

I. Einleitung.

Es steht fest, dass bei Menander an einigen durch die Notiz *χοροῦ*[1]) bezeichneten Stellen ein Zwischenspiel des Chors stattfand, wodurch eine Unterbrechung der Handlung an den betreffenden Stellen und eine Teilung des Stückes in einzelne Abschnitte oder „Akte" zustande kam. Über die Zahl und Beschaffenheit dieser Abschnitte besteht aber noch eine grosse Verschiedenheit der Ansichten. Hauler (Einleitg. z. Phormio[4], Leipzig 1913, S. 52 A. 3) sieht darin nicht eine eigentliche Akteinteilung, sondern glaubt, dass durch den Chor nur Pausen, die gerade mit einem Leerstehen der Bühne zusammenfielen, mit Musik ausgefüllt werden konnten, ohne dass eine solche Pause einen Einschnitt in die Handlung bedeuten musste. Demgegenüber steht das Urteil von Wilamowitz (Menander, das Schiedsgericht, Berlin 1925, S. 120), der, nachdem er von der ungleichen Länge der Akte bei Terenz gesprochen hat, fortfährt: „Das aber war gerade das Wesentliche, dass die griechische Komödie zu Menanders Zeit durch die Gliederung in Akte dazu gekommen war, ein Gleichmass derselben durchzuführen, wie es weder Tragödie noch Komödie des 5. Jahrhunderts gekannt hatte . . . Die Fünfzahl derselben muss in der neuen Komödie mindestens das Regelmässige gewesen sein, da sie von der Poetik gefordert wird, die natürlich der Praxis folgte."

Wir wenden uns zunächst kurz den Menanderfragmenten zu, um zu sehen, was aus ihnen über die Zwischenspiele des Chors erkennbar ist.

Zweimal folgt die Notiz *χοροῦ* nach der Ankündigung einer Schar von Komasten

Epitr. 32 ff. Sudh.: Simias fordert Chairestatos auf, zu Charisios hineinzugehen

ἴωμεν δεῦρο πρὸς Χαρίσιον.
Χ. ἴωμ]εν· ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος
εἰς τ]ὸν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμέν[ων,
οἷς μ[ὴ] 'νοχλεῖν εἴ καιρον εἶν[α]ι μο[ι δοκεῖ.
Χ0]Ρ[0Υ

[1]) Über die Bedeutung von *χοροῦ* vergl. besonders: Leo, Hermes 43, 166 f.; Körte, Hermes 43, 299 ff.; Bethe, Der Chor bei Menander, Sächs. Berichte 1908, 209 ff.; Leo, Plautinische Forsch.[2] 227 A. 3; Rudolf Graf, Szenische Untersuchungen zu Menander, Diss. Giessen 1914 S. 8 ff.; Körte, RE Bd. XI[1] Sp. 1268.

Perik. 71 ff.: Daos fordert auf, Glykera in das Haus der Myrrina zu führen

μεθύοντα μειράκια προσέρχεται
π[ά]μπολλα. ἐπαινῶ διαφόρως κεκτημένην·
εἴσω πρὸς ἡμᾶς εἰσάγει τὴν μείρακα·
τοῦτ' ἔστι μήτηρ· ὁ τ[ρ]όφιμος ζητητέος·
ἥ]κει[ν] γὰρ αὐτὸν [τὴν τα]χίστην ἐνθάδε
εὔκαιρον εἶναι φαίνεθ', ὡς ἐμοὶ δοκεῖ.
ΧΟΡΟΥ.

Ohne solche vorhergehende Ankündigung steht χοροῦ Epitr. 201 und Samia 270. Ausserdem finden wir die Notiz noch Heros 54 und Georgos 95 (bei Sudhaus im Apparat z. v. 80 ff.), hier sind von den vorangehenden Versen nur spärliche Reste vorhanden.

Die beiden zuerst angeführten Stellen, Epitr. 32 ff. und Perik. 71 ff. zeigen, dass der Chor bei Menander aus einem κῶμος besteht. Beidemal findet sich seine Ankündigung in der Anfangspartie des Stückes und so ist der Schluss gestattet, dass auf sein Auftreten nur beim ersten Male hingewiesen wurde und die übrigen Stellen des Stückes, wo ein Chorintermezzo stattzufinden hatte, bloss mit der Notiz χοροῦ bezeichnet wurden. Irgendeiner Beziehung des Chors zur Handlung begegnen wir bei Menander nirgends, wie Bethe a. a. O. 214 ff. mit Recht gegen Körte Hermes 43, 299 ff., ausgeführt hat. (Körte nimmt jetzt auch seine frühere Ansicht zurück RE XI [1] 1268.) Deutlich erkennbar ist ferner die äussere Voraussetzung für die Zwischenspiele des Chors: das Leersein der Bühne von Personen. Zu beachten ist aber, dass nicht bei jedem Leerwerden der Bühne χοροῦ steht. So wird Perik. 51, 163 (vergl. Körte, Menandrea [2] praef. XXXIX A 2), 275, Kitharistes 52, Georgos 21 die Bühne leer, ohne dass die Notiz χοροῦ folgt (vergl. Graf a. a. O. 50 ff.).

Das ist alles, was wir den Menanderfragmenten über die Zwischenspiele des Chors entnehmen können: es betrifft nur den Chor selbst und die äussere Bedingung seines Auftretens, zu einem Bilde von der Beschaffenheit der Akteinteilung reichen die Fragmente nicht aus. Wir erkennen daraus nicht, ob das Auftreten des Chors in der neuen Komödie an bestimmten Stellen der Stücke regulär war, ob die Zahl seiner Auftritte sich innerhalb fester Grenzen bewegte, noch auch ob die Zwischenspiele des Chors die Stücke nur äusserlich und ganz unregelmässig in einzelne Akte teilten oder ob zugleich eine innere Gliederung der Handlung damit verbunden war. Zur Entscheidung dieser Fragen sind wir auf die römischen Bearbeitungen angewiesen.

Um aus Plautus und Terenz etwas über den Charakter der Akteinteilung ihrer Originale gewinnen zu können, müssen wir die Stellen, an denen in ihren Originalen ein Zwischenspiel des Chors stattfand, festzustellen suchen. Der erste Weg, den wir dazu einzuschlagen haben, ist die Untersuchung, ob Plautus und Terenz — was an und für sich denkbar wäre — die in den Vorlagen mit χοροῦ bezeichneten Stellen auch markierten, so dass eine Teilung in Akte in ihren Stücken zutage treten würde. Diese Frage ist sehr umstritten. Das Vorhandensein einer Akteinteilung wird von einigen Forschern ganz geleugnet, und unter den andern, die eine solche anerkennen, herrschen weit auseinandergehende Ansichten über die Zahl der Akte und die Stellen, an denen Aktschluss eintrete. Bevor wir die verschiedenen Meinungen über die Akteinteilung bei Plautus und Terenz erörtern und uns in dieser Frage zu entscheiden suchen, ist es nötig, das Leerwerden der Bühne in den einzelnen Stücken festzustellen, da nur diese Stellen für Aktschluss in Betracht kommen können.

Von Spezialuntersuchungen über diesen Gegenstand nenne ich:

A. Spengel, Die Akteinteilung der Komödien des Plautus, Progr. d. Maximilians-Gymnasium, München 1877;

H. Keym, De fabulis Terenti in actus dividendis, Dissertation Giessen 1911.

Anderes wird später angeführt werden. Wir beginnen mit Terenz, weil die szenische Technik bei ihm klarer erkennbar ist als bei Plautus.

II. Leerwerden der Bühne bei Terenz.

In der **Andria** wird die Bühne sicher nach v. 819 leer (Keym S. 12, Leo Monolog S. 57). Fraglicher ist das Leerwerden nach 171. Die Szene zwischen Simo und Sosia schliesst mit den Worten Simos:

Eamus nunciam intro: i prae, sequor.

Keym, der an dieser Stelle kein Leerwerden der Bühne feststellt, scheint anzunehmen, dass Simo die Verse 172—175, bevor er hineintreten will, zu sich spricht und dann durch den gerade heraustretenden Davus veranlasst wird, auf der Bühne zu bleiben. Dass Personen, wenn sie sich schon verabschiedet haben, vor dem Hineintreten noch ein kurzes Selbstgespräch halten, ist durchaus möglich, obwohl gerade „*sequor*" bei Terenz eher von unmittelbar abtretenden Personen gebraucht zu werden scheint; vergl. Andr. 819, Ad. 280, Eun. 908. Leo dagegen (Monolog S. 57 A. 3) nimmt an, Simo trete nach 171 ins Haus und nach einer kurzen Pause wieder heraus, wie Plaut. Pseud. 573/74. Die Ansicht Leos scheint mir unbedingt richtig: In der ersten Szene verrät Simo seinem Freigelassenen Sosia, dass die Hochzeit, die für seinen Sohn Pamphilus vorbereitet wird, nur fingiert sei. Er will seinem Sohn vortäuschen, die Heirat mit der Tochter des Chremes sei für ihn bestimmt, um zu erproben, ob Pamphilus dem Befehl des Vaters gehorchen wird. Aus der Unterredung zwischen Simo und Sosia v. 155 ff. wird klar, dass Pamphilus und sein Sklave Davus noch nichts von der Absicht Simos wissen. Simo ist im Ungewissen, wie sich sein Sohn zur Nachricht von der bevorstehenden Hochzeit verhalten wird (v. 165; vergl. auch 227 Davus: *conveniam Pamphilum, ne de hac re pater imprudentem opprimat*). Er befiehlt Sosia den Davus zu erschrecken (v. 169); das kann doch nur durch die plötzliche Vortäuschung der Hochzeit geschehen. 172 hingegen sagt Simo:

Non dubium est, quin uxorem nolit filius;
Ita Davom modo timere sensi, ubi nuptias
futuras esse audivit.

Donat erklärt zur Stelle: „*modo sensi: antequam cum Sosia loqui coepisset.*" Das kann nicht richtig sein; denn ausser dass es dem Vorhergehenden widerspricht, wären die Klagen von Davus 180 ff., 206 ff., keine Zeit zum Nachdenken über einen Ausweg gehabt zu haben, sinnlos, wenn er schon vor Beginn des Stückes von der bevorstehenden

Hochzeit erfahren hätte. Auch hätte er lange Zeit gehabt, Pamphilus zu benachrichtigen. Ferner geht nach 205 Simo gar nicht ins Haus, wie zu erwarten wäre, wenn er es nach 171 nicht getan hätte, sondern er läuft zum forum, natürlich um Pamphilus zu benachrichtigen (vergl. 253 ff.); dass dieser aber nicht zu Hause ist, hat er zwischen v. 171/72 gemerkt.

Sonst wird in der Andria die Bühne nie leer. Bei v. 300 haben wir keinen Grund anzunehmen, Pamphilus trete ins Haus und komme vor 310 wieder heraus. Die Personen verschwinden nach der Szenentechnik der attischen neuen Komödie nicht einfach von der Bühne, ohne dass sie selbst oder die andern, die mit ihnen sind, es deutlich angeben oder es aus dem Zusammenhange ohne weiteres klar wird, wie z. B. Hec. 798. Noch weniger aber kann eine Person, wenn schon andere auf der Bühne sind, heraustreten und stumm herumstehen, ohne dass ihr Herkommen von ihr selbst oder den andern angezeigt wird. (Vergl. Jachmann, Gött. Nachr. 1921, 83; Die Geschichte des Terenztextes im Altertum, Basel 1924, S. 22; Fraenkel, Plautinisches im Plautus S. 286). Man würde demnach an unserer Stelle ausser der Anzeige des Weggangs zum mindesten v. 310 erwarten: „*sed Pamphilum video exeuntem.*“ Dasselbe gilt für v. 624, Haut. 229, Eun. 628 (Jachmann, Terenztext S. 49), Eun. 1024.

Im **Hautontimorumenos** wird die Bühne leer nach v. 170, wo Chremes in das Haus des Phania tritt, um diesen zur Mahlzeit zu holen. (Vergl. Skutsch Hermes 47, 141 ff. = kl. Schr. 480 ff.; auf die Ansicht von Skutsch und Leo, Gesch. d. röm. Lit. S. 242 A. 1, dass die Gäste des Chremes hier den Zwischenaktschor bilden, wird später zurückzukommen sein; s. u. S. 55.) Keym (S. 13 f.) konstatiert das Leerwerden an dieser Stelle nicht. Ferner wird die Bühne leer nach 409 u. 873 (Keym S. 14; Leo, Monolog S. 58). Hingegen läuft bei 748 die Handlung ununterbrochen weiter. Aus „*devenisse*“ v. 750 muss man wohl schliessen, die Mägdeschar sei bereits zu Menedemus gekommen, und es ist am wahrscheinlichsten und erhöht die Komik sehr, wenn sich dies vor den Augen der Zuschauer vollzieht. Chremes folgt natürlich unmittelbar hinter ihnen, Syrus ist während der ganzen Zeit auf der Bühne geblieben. Terenz macht nirgends eine Andeutung, dass die Mägde als Chor aufgefasst werden sollen (vergl. Bethe, Sächs. Berichte 1908, 216; anders Leo, Monolog S. 59 A. 2 u. Köhler, de Heaut. compositione, Diss. Leipzig 1908 S. 24 A. 2).

Im **Eunuchus** wird die Bühne sicher leer nach v. 390, 538, 614 und 816.

Nicht ganz klar ist die Sache auf den ersten Blick bei 206: v. 190 ff. verabschiedet sich Phaedria von Thais. Thais hält einen Abgangsmonolog 197—206. Phaedria muss nach 196 ins Haus treten, denn er nimmt in der folgenden Szene keinen Bezug auf die Abgangsworte von Thais und hat auch gar keinen Grund, diese zu belauschen. Dass Parmeno ihm dabei folgt, geht aus dem Anfang der nächsten Szene hervor. Phaedria erteilt Parmeno nochmals denselben Befehl wie schon 189:

207 *Fac, ita ut iussi, deducantur isti (sc. Eunuchus et ancilla).*

Dieser Szenenanfang wäre nicht möglich, wenn Parmeno nach 196 auf der Bühne geblieben wäre und Phaedria zu ihm heraustreten würde, sondern es ist klar, dass beide im Gespräch miteinander aus dem Hause kommen, wie auch „*isti*" darauf hinweist, dass sie den Eunuchen und die aethiopische Magd eben gesehen haben. Die Bühne wird also auch nach 206 leer (vergl. Keym S. 15; Leo, Monolog S. 57).

Keym statuiert ausserdem noch nach v. 506 Leerwerden der Bühne. Hier aber bleiben Pythias und Dorias, die Thais v. 500 wieder mit sich aus dem Hause führt, auf der Bühne (vergl. Jachmann, Terenztext 48 A. 6). Dorias könnte sonst am Ende der nächsten Szene, wo Pythias ihr den Befehl erteilt, Chremes zum Soldaten zu führen (538), nicht plötzlich vorhanden sein, wie Jachmann a. a. O. dargelegt hat. Pythias tritt bei der Frage des Chremes 530:

heus heus, ecquis hic?
Ego sum Chremes.

nicht aus dem Hause heraus, sondern von aussen an diesen heran. Ähnliche Fälle, wo die sich auf der Bühne befindliche Person den Herantretenden erst an die Türe klopfen lässt und ihn dann erst anspricht, haben wir bei Plautus Capt. 830 ff., Trin. 868 ff. Weiteres z. Eunuchus s. u. S. 49.

Beim **Phormio** besteht keine Meinungsverschiedenheit; die Bühne wird leer nach v. 152, 314, 566, 765, 783 und 819 (Keym S. 16 ff. Leo[2]) Monolog S. 58).

---

[2]) Bei Leo fehlen in der Aufzählung der Einschnitte 783 und 819. Leo scheint aber öfters nur diejenigen Einschnitte anzugeben, an denen nach seiner Meinung Aktschluss ist und erwähnt die andern Stellen mit leerer Bühne nur teilweise oder gar nicht; vergl. z. B. zur Aulularia und Cistellaria Monolog S. 56. Möglich ist natürlich auch, dass Leo an der einen oder andern Stelle, die er nicht erwähnt, im Gegensatz zu uns kein Leerwerden der Bühne annimmt, doch kann an den bei ihm fehlenden Einschnitten seine Ansicht im Einzelnen nicht festgestellt werden.

Am häufigsten ist die Bühne in den **Adelphoe** leer: nach v. 154, 287 354, 510, 591, 609, 712 und 786. Ausserdem auch nach 516, wenn die Verse 511—16 echt sind. (Vergl. Kauer, Terentius Adelphoe², Leipzig 1903, im Anhang zu 511 ff. Jachmann, Terenztext S. 88.)

Zweifelhaft ist zunächst das Leerwerden der Bühne nach 854. Micio fordert Demea auf, seinen Unwillen zu lassen und jetzt ins Haus zu treten, um den Tag festlich zu begehen:

MI. i ergo intro, et quoi rei est, ei rei hunc sumamus diem.

Zu Beginn der nächsten Szene tritt Demea auf und legt in einem Monologe seine Sinnesänderung dar. Kauer (Adelphoe² Anhang S. 191) sieht an dieser Stelle darin eine Schwierigkeit, dass Demea nach 854 mit Micio ins Haus gehe und ohne jeden Grund V 4 wieder heraustrete. Um diese zu beheben, gibt er v. 854 dem Demea und lässt durch diese Änderung nur den Micio ins Haus treten, den Demea aber ohne Pause seinen folgenden Monolog anschliessen. Gegen diese Auffassung Kauers wendet sich Spengel (Terenz Adelphoe, Berlin 1905, im Anhang zu 854): Wenn Demea den Vers spräche, so gehe er ja gar nicht in das Haus des Micio zu einem Festschmaus und so müsste es „*sume*" oder „*sumas*" heissen. Er nimmt wie Leo (Monolog S. 58) an dieser Stelle Aktschluss an. Der Einwand Spengels gegen Kauer scheint mir berechtigt. Zudem muss man aus den Worten des Syrus zu Demea 882: *Heus Demea, orat frater ne abeas longius,* schliessen, dass Demea tatsächlich von dem Festschmaus wegging und „*ergo*" in v. 854 hätte keinen Sinn, wenn Demea den Vers spräche. Auch die Sinnesänderung des Demea setzt eine kleine Pause voraus und die Personen in der neuen Komödie lieben es, wenn sie neu auftreten, mit solchen allgemeinen Überlegungen, wie hier Demea 855ff., zu beginnen und diese dann auf ihren speziellen Fall anzuwenden. Die Bühne wird also auch nach 854 leer. (Anders Keym S. 20, der kein Leerwerden feststellt, ohne die Stelle überhaupt zu besprechen.)

In der **Hecyra** besteht keine Meinungsverschiedenheit. Die Bühne ist leer nach v. 197, 280, 515, 576 und 798 (Keym S. 18; Leo, Monolog S. 58).

III. Leerwerden der Bühne bei Plautus.

Wir wenden uns nun den plautinischen Stücken zu, die wir nach den Dichtern ihrer Originale — Menander, Diphilos, Philemon, Demophilos, unbekannte Originaldichter — durchgehen.

In der **Aulularia**[3]) wird die Bühne zunächst leer nach v. 119, 279, 586, 681 und 700 (vergl. Leo, Monolog S. 56 f., wo 681 u. 700 fehlen). Spengel (im Schema S. 49; über die Bedeutung der Zeichen im Schema S. 12) sieht dies als die einzigen Stellen mit leerer Bühne in der Aulularia an, doch müssen noch vier weitere dazu gerechnet werden: nach v. 370, 397, 623 u. 627. Bei 370 macht der abgehende Pythodicus mit keinem Worte auf Euclio aufmerksam: es ist klar, dass die Bühne zwischen den Szenen II 7 und II 8 leer wird. – 397 stürzt Euclio ins Haus. Ausser ihm ist niemand auf der Bühne, denn der Befehl 390 f.:

aulam maiorem, si pote, ex vicinia
pete: haec est parva, capere non quit,

den Euclio hört, wird von Congrio im Hause gegeben, wo er und die übrigen Köche eine Mahlzeit bereiten. — Nach 623 geht Strobilus ins Heiligtum der Fides, um es nach dem Golde zu durchsuchen. Er muss drinnen sein, wenn Euclio 624 wieder auftritt; dieser rennt 627 in den Tempel und schleppt 628 den Strobilus heraus: „*i foras*,

[3]) Dass das Original der Aulularia von Menander stammt, wird, soviel ich sehen kann, jetzt kaum mehr bezweifelt. Aber über den Charakter Euclios herrschen noch verschiedene Meinungen. Wilamowitz (Schiedsgericht 135 A. 1) vertritt die Ansicht, Euclio sei nur in der Szene der Köche (280 ff.) als Geizhals dargestellt, sonst durchaus nicht, und sieht daher diese Szene als Einlage an, die Plautus einem andern menandrischen Stück, aus dem das Zitat bei Chorikios = Aul. 301 stammt, entnahm. Die gleiche Ansicht findet sich bei Leo (Gesch. d. röm. Lit. 119) und ist vorher von M. Bonnet (Philologie et Linguistique, Mélanges offerts à Louis Havet, Paris 1909 S. 17 ff.) zu beweisen versucht worden. Mir scheint diese Auffassung nicht haltbar, sie widerspricht direkt den Angaben des Dichters selbst. Jachmann (Berl. phil. Wochenschrift 1915 Sp. 1017) hat darauf hingewiesen, dass Euclio schon deutlich im Prolog als Geizhals geschildert wird und hat auch über die Wandlung seines Charakters am Schluss das Notwendige gesagt. (Keine wirkliche Förderung der Frage bedeutet die Behandlung von A. Funck, Rhein. Mus. 73 S. 456 ff.) Somit kann die Szene der Köche nicht als Einlage betrachtet werden und das Original der Aulularia ist durch ein direktes Zitat bei Chorikios für Menander bezeugt.

lumbrice." Sowohl bei 623 wie auch bei 627 ist während eines Augenblickes niemand auf der Bühne anwesend.

Mit Recht stellt Spengel (im Schema S. 49) nach v. 807, wo in unsern Ausgaben der 5. Akt beginnt, kein Leerwerden der Bühne fest. Lyconides beschliesst, noch ein wenig auf seinen Sklaven zu warten, bevor er dem Euclio ins Haus folge (804 ff.). In diesem Augenblick tritt Strobilus aus dem Hause des Lyconides. (Über den Wohnort des Lyconides Jachmann, Berl. phil. Wochenschr. 1915, 1011). Ebensowenig wie nach 807 kann nach v. 39 ein Akt beginnen. Es ist deutlich, dass die Bühne auch an dieser Stelle nicht leer wird, der Lar familiaris zeigt das Heraustreten der Staphyla an v. 37 ff.:

sed hic senex iam clamat intus ut solet.
anum foras extrudit, ne sit conscia.

(Falsch Spengel und Leo, Monolog S. 57, die hier den ersten Akt anfangen lassen.)

Goetz (Plaut. Aul. ed. maior, Lips. 1881, praef. p. VIII f.) und vor allem Dziatzko (Rhein. Mus. 37, 262 ff.) haben gezeigt, dass die Doppelexistenz des Strobilus, der unter diesem Namen zugleich Sklave des Megadorus und Lyconides ist, auf Rechnung eines spätern Regisseurs kommt und dass in Wahrheit der Sklave des Megadorus Pythodicus heisst. Die Bühne wird demnach nach v. 362 nicht leer, wie man nach der Ausgabe Lindsays zu glauben versucht wäre.

Fraglich bleibt das Leerwerden der Bühne bei v. 405. Anthrax sagt 403 ff.:

sed quid hoc clamoris oritur hinc ex proximo?
coqui hercle, credo, faciunt officium suom.
fugiam intro, ne quid hic itidem turbae fuat.

Anthrax kann das Geschrei im Hause des Euclio hören, wo Congrio und die übrigen Köche geprügelt werden, und kann sich flüchten, bevor diese heraustreten, oder die Köche können schreiend herausstürzen in dem Augenblick, wo Anthrax sich zur Flucht entschliesst. Sicher ist zwischen diesen beiden Möglichkeiten nicht zu entscheiden, aber als Bühnenbild hat man sich doch wahrscheinlicher die letztere Situation vorzustellen.

Die Einschnitte in den **Bacchides** hat Ritschl untersucht (Die ursprüngliche Gestalt der plautinischen Bacchides, opusc. II S. 354 ff.) und danach eine Teilung des Stückes in fünf Akte versucht, von welcher später die Rede sein wird. Die Bühne wird zunächst leer nach v. 108. In v. 107 findet sich ein Hinweis auf den Zwischenaktschor (vergl. Leo, Hermes 1911, 292 f.). Der Vers lautet nach der Herstellung von

Lindsay (Berl. phil. Wochenschr. 1912, 1010), die sich ihm durch Nachprüfung des *codex vetus* (B) ergab:

simul huic nescioqu⟨o⟩i⟨i⟩ turbae quae huc it decedamus ⟨hinc⟩

Diese Lesung ist derjenigen der übrigen Handschriften (B² C D):

simul huic nescio cui, turbare qui huc it, decedamus

vorzuziehen. Denn schon Leo, der nach den menandrischen Funden den Hinweis auf den Zwischenaktschor an dieser Stelle erkannte, vermutete, dass bei Plautus ein den κῶμος bezeichnendes Wort in dem Vers gestanden haben müsse und die Fassung . . . *nescio cui, turbare qui huc it* . . . von jemandem stamme, der den Hinweis auf den κῶμος nicht mehr verstand und den Vers fälschlich mit der nächsten Szene, in der sich ein Streit zwischen Lydus und Pistoclerus entspinnt, in Verbindung bringen wollte. Diese Vermutung Leos wird durch die Herstellung Lindsays aufs schönste bestätigt, „*turba*" gibt den griechischen Ausdruck κῶμος wieder. „*Turbare qui*" in B² C D (A fehlt) ist vielleicht nicht blosse Verschreibung, sondern tatsächlich auf dem Wege, den Leo beschreibt, entstanden. — Weiter wird die Bühne leer nach v. 169, 367, 384, 525, 572 und 1075 (vergl. Leo, Monolog S. 55, wo 384 fehlt, u. Spengel S. 34).

Fraglich bleibt das Leerwerden der Bühne nach v. 924. Fraenkel, Plaut. im Plautus S. 61 ff. hat gezeigt, dass die Chrysalusmonodie (v. 925 ff.) plautinische Einlage ist. Er weist auch (a. a. O. A. 2) auf den sonderbaren Schluss der vorhergehenden Szene hin. Nicobulus hebt mit 923 f.:

verum lubet etiam mi has perlegere denuo:
aequomst tabellis consignatis credere.

seinen vorigen Entschluss, den Sohn zu befragen bevor er dem Soldaten das Geld bringt, wieder auf. Plautus war offenbar nach 922 zu einer Änderung des Originals gezwungen, d. h. er musste den Nicobulus an einen andern Ort hin abtreten lassen als es dort geschah; (näheres bei Fraenkel a. a. O.). Aus dem plautinischen Zusatz 923/24 erfahren wir aber nicht, wohin Nicobulus eigentlich geht, und man muss die Frage aufwerfen, wie Fraenkel es tut, ob er überhaupt die Bühne verlässt. Eine Entscheidung ist auch mit Hilfe der nächsten Szene nicht möglich. Chrysalus sagt v. 932:

nunc prius quam huc senex (sc. Nicobulus) venit, libet lamentari dum exeat

und 978: *sed Priamum (sc. Nicobulum) adstantem eccum ante portam video.*

Aus der ersteren Stelle (932) geht nur hervor, dass Chrysalus den Nicobulus nicht sieht, während die zweite Stelle zeigt, dass Nicobulus bei 978 nicht eben erst aus dem Hause tritt — sonst müsste es „*exeuntem*" heissen —, sondern mindestens schon einige Verse vor 978 seinen Platz vor der Türe eingenommen haben muss. Es sind also zwei Möglichkeiten bei Plautus vorhanden: Nicobulus kann entweder nach 924 weggehen, wobei die Bühne leer würde, und vor 978 unangezeigt wieder auftreten, oder er kann nach 924 gleich vor seine Haustüre treten und dort während der ganzen Chrysalusmonodie stehen bleiben, ohne den Chrysalus zu bemerken und so, dass er von diesem erst 978 erblickt wird. Welche von diesen beiden Szenenführungen Plautus im Auge hatte, wissen wir nicht. In beiden Fällen ist die Szenentechnik nach attischen Begriffen unmöglich und wir haben hier ein deutliches Beispiel, dass Plautus da, wo er eigene Teile einschaltet (wie hier die Chrysalusmonodie) und daher selbständig Veränderungen in der Szenenführung vornehmen muss, sich nicht an die strenge Technik seiner Originale hält. Solche Fälle werden uns noch mehrfach begegnen.

Nicht leer wird die Bühne nach 1086, wie Ritschl (a. a. O. 362) annimmt. Philoxenus beschliesst 1084 ff. zu Mnesilochus zu gehen:

nunc Mnesilochum, quod mandavi,
viso ecquid eum ad virtutem aut ad
frugem opera sua compulerit, sic
ut eum, si convenit, scio fecisse:
eost ingenio natus.

Hinter ihm läuft Nicobulus, der nach der Entdeckung des Betrugs klagend vom forum kommt. Philoxenus hört ihn 1104:

certo hic prope me mihi nescio quis loqui visust; sed quem video?
hic quidemst pater Mnesilochi,

bevor er sein Vorhaben, zu Mnesilochus zu gehen, ausführt. Es ist nicht möglich, dass Philoxenus ins Haus des Mnesilochus tritt nach 1086, diesen nicht zu Hause trifft und bei den letzten Worten des Nicobulus wieder hinauskommt, ohne dass davon etwas bei Plautus steht; Nicobulus müsste auf Philoxenus aufmerksam machen, wenn dieser aus dem Hause träte, nicht umgekehrt (vergl. z. B. Stichus 648/55).

In der **Cistellaria** können wir mit Sicherheit an vier Punkten Leerwerden der Bühne feststellen: nach 148, 202, 630 und 652. An letzterer Stelle folgt auch Halisca mit Melaenis voller Schrecken ins Haus des Alcesimarchus, wie aus v. 683:

HALISCA: nam si nemo hac praeter iit, postquam intro abii, cistella hic iaceret

und aus v. 710:

HALISCA: nam dudum ut accucurrimus ad Alcesimarchum, ne se vita interemeret, tum < eam (sc. cistellam) mihi op > inor excidisse

hervorgeht (vergl. Spengel S. 48 und Leo, Monolog S. 56, wo 148 fehlt).

Nicht klar liegt die Sache bei 773. Lampadio schickt Halisca und Phanostrata ins Haus zu Melaenis und Selenium (769f.), nachdem Phanostrata mit Hilfe der *crepundia* im Kästchen erkannt hat, dass Selenium ihre Tochter ist. Darauf tritt der Gatte der Phanostrata, Demipho, auf mit den Worten (774 ff.):

Quid hoc negoti est, quod omnes homines fabulantur per vias mihi esse filiam inventam? et Lampadionem me in foro quaesivisse aiunt.

Lampadio fragt ihn: *Ere unde is?*

Ussing (im Kommentar z. v. 608) und Spengel (im Schema S. 48) lassen den Lampadio nach v. 773 von der Bühne abgehen und bei seiner Frage 776 neu auftreten. Studemund (Studien II 436) hingegen nimmt an, Lampadio bleibe auf der Bühne, Demipho, dem man auf dem forum gesagt hat, seine Tochter sei gefunden und Lampadio habe ihn gesucht, trete hinzu. Nach griechischer Szenentechnik ist die Annahme von Spengel und Ussing, Lampadio trete v. 776 mit der Frage *ere, unde is?* unvermittelt wieder auf, unmöglich, und wenn wir bei Plautus an dieser Stelle eine genaue Wiedergabe Menanders hätten, so müssten wir uns ohne weiteres für die Ansicht Studemunds, dass die Bühne nach 773 nicht leer wird, entscheiden. Da nun aber der kurze Abschluss der Cistellaria schwerlich dem Original entspricht (vergl. Leo, Gesch. d. röm. Lit. S. 119), muss erwogen werden, ob Plautus nicht schon in den Versen 773 ff. die szenische Führung Menanders verändert hat. Das Auftreten Demiphos wird an dieser Stelle erwartet, die Begründung ist ganz im Stil der attischen Komödie. Worauf diese Begründung Bezug nimmt, werden wir später sehen. Dann aber antwortet Demipho 776 auf die Frage Lampadios, woher er komme, *ex senatu.* Dem kann im Original kaum ein ἐκ τῆς βουλῆς ἥκω entsprechen, denn die neue Komödie meidet es, soviel ersichtlich ist, ihre Personen irgendwie an staatlichen Ämtern tätig sein zu lassen. Wenn also die Antwort Demiphos von Plautus stammt, so stammt wahrscheinlich auch die — ohnehin in ihrer Form etwas sonderbar anmutende — Frage Lampadios *ere, unde is?* von ihm.

Somit wissen wir nicht, wie im Original die Einführung Lampadios an dieser Stelle war, und dürfen an Plautus hier nicht den Masstab attischer Technik anlegen, um zu entscheiden, ob bei ihm die Bühne nach 773 leer werde. Bevor wir aber diese Frage weiter erörtern, suchen wir festzustellen, ob trotz den plautinischen Veränderungen noch erkennbar ist, was bei Menander nach 773 mit Lampadio geschah. Mit Sicherheit scheint sich mir zu ergeben, dass im Original die Bühne an dieser Stelle leer wurde: Wenn nämlich Lampadio v. 773 auf der Bühne bleibt, so ist die Motivierung, mit welcher Demipho auftritt — die Menschen hätten ihm gesagt, seine Tochter sei gefunden und Lampadio habe ihn auf dem forum gesucht — nicht recht verständlich. Auch Studemund scheint daran Anstoss genommen zu haben, denn er fährt (a. a. O.) fort: „Offenbar will der Dichter dies so aufgefasst wissen, dass Lampadio nach dem ersten Wiederfinden der Lena seinen Herrn, um seine Mitwirkung in Anspruch zu nehmen, gesucht und dabei Bekannten Mitteilung von der vermeintlichen Entdeckung der Tochter gemacht hat." In den betreffenden Szenen II 2 und II 3 ist aber keine Spur dieser Absicht angedeutet. Phanostrata fragt den Lampadio, nachdem dieser ihr von der Entdeckung der Lena berichtet hat, was sie jetzt tun solle (591). Lampadio antwortet:

intro abi atque animo bono es.
vir tuos (sc. Demipho) si veniet, iube domi opperirier,
ne in quaestione mihi sit, si quid eum velim.
ego ad anum recurro rursum.

Daraus scheint mir deutlich hervorzugehen: Für den Fall, dass Lampadio den Demipho nachher nötig hätte, soll dieser zu Hause warten, bis jetzt suchte und brauchte er ihn nicht. Man kann also die Verse 774 ff. nicht gut auf ein Suchen von seiten Lampadios vor II 2 beziehen. Dagegen erwartet man, dass Lampadio nach v. 773 weggeht, um den Demipho zu holen, nachdem die Tochter wirklich gefunden ist. Bei Menander muss er das auch getan haben, er muss mit dieser Absicht, die er natürlich aussprach, nach 773 die Bühne verlassen haben. Nur darauf können sich die Verse 774 ff. beziehen, aus denen wir weiter erfahren, dass Lampadio nach seinem Weggang den Demipho nicht fand, dabei aber andern Leuten von dem glücklichen Fund der Tochter Mitteilung machte. Noch von anderer Seite her ist zu erweisen, dass im Original die Bühne nach IV 2 tatsächlich leer wurde. Es wird sich uns später zeigen (s. u. S. 49 f.), dass bei Menander gegen Ende des Stückes ein Aktschluss gefordert wird, ungefähr bei der Stelle der

Anagnorisis, wenn das Stück mit einer solchen endete. Das passt zu der vorherigen Feststellung, dieser letzte Aktschluss muss nach 773 gewesen sein. Wie die Szenenfolge im Original weiterging, ob Demipho noch einen längeren Monolog hielt, ob vielleicht noch andere Szenen dazwischenlagen, bis Lampadio wieder mit ihm zusammentraf, können wir nicht mehr sagen; wir haben oben gesehen, dass die jetzige Anknüpfung v. 776 plautinisch ist. Bei Plautus nun, der sich nicht streng an die attische Szenentechnik hält, ist zunächst beides möglich: dass Lampadio 773 auf der Bühne bleibt, oder dass er 776 wieder unvermittelt auftritt. Wahrscheinlicher scheint mir das erstere. Denn da Plautus, wohl schon der Kürzung wegen, nach 773 den Weggang Lampadios, um Demipho zu suchen, fortliess, dachte er sich vermutlich die Szenenführung so, dass Demipho einfach an den auf der Bühne anwesenden Lampadio herantrete, allerdings unbekümmert darum, dass die Motivierung für das Auftreten Demiphos gar nicht mehr passt.

Zusammenfassend stellen wir für 773 fest: Bei Menander muss die Bühne an dieser Stelle leer geworden sein, bei Plautus ist es nicht ganz sicher zu entscheiden, doch wahrscheinlich bleibt Lampadio bei ihm auf der Bühne.

Wie oft die Bühne in der in den Palatini verlorenen, in Ambrosianus nur zum Teil erhaltenen Partie der Komödie (230 ff.) leer wurde, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Studemund (a. a. O. S. 439) und Leo (Monolog S. 56) vermuten einen Einschnitt vor dem Monologe des Alten 305 ff.

Beim **Poenulus** besteht keine Meinungsverschiedenheit, die Bühne wird fünfmal leer: nach v. 128 (nach dem Prolog), 448, 503, 816 und 929 (Leo, Monolog S. 56 u. Spengel S. 54). Weiteres zum Poenulus s. u. S. 44 und 50.

Im **Stichus** wird die Bühne zunächst leer nach v. 401, 504, 640, 672 und 682 (vergl. Spengel S. 51; die beiden letzten Einschnitte fehlen bei Leo, Monolog S. 56). Ausserdem muss auch nach 648 Leerwerden der Bühne festgestellt werden: Stichus, der vergeblich auf Sangarinus wartete, geht ins Haus, mit der Begründung 647 f.:

cadum modo hinc a me huc cum vino transferam,
postidea accumbam.

Sangarinus kehrt zurück, er erblickt 655 den Stichus, der mit dem Wein wieder aus dem Hause tritt (661: *STICHUS fero convivam Dionysum mihique et tibi.)* Die Stelle ist richtig erklärt von Ussing im Kommentar zu 649; anders Spengel im Schema S. 51, der an dieser Stelle kein Leerwerden der Bühne angibt.

Mit Unrecht konstatiert dagegen Spengel nach v. 154 und 453 Leerwerden der Bühne. Beide Fälle widersprechen der attischen Szenentechnik. Bei 154 bleibt Crocotium durch die sofortige Ankunft des Parasiten auf der Bühne, obwohl sie 150 ff. von Panegyris den Befehl erhält, wegzugehen, macht aber erst 196:

hic illest parasitus, quem arcessitum missa sum

auf ihre Anwesenheit aufmerksam. Nach attischer Technik erwartet man, dass sie entweder nach 154 weggeht oder gleich ausspricht, dass der Parasit kommt und sie sein Gespräch anhören will. Fraenkel (Plaut. im Plautus S. 286 ff.) hat dies im einzelnen überzeugend ausgeführt und gezeigt, wie der ursprüngliche Zusammenhang der Adelphoi von Plautus gestört worden sein muss.

In III 1 ist von Plautus zur Anknüpfung seines Schlussteiles das Gespräch 419–35 und der Monolog des Stichus 436—53 zugefügt worden (Leo, Über den Stichus des Plautus, Gött. Nachr. 1902, 383 ff.). Ich kann zwar aus den Worten des Epignomus:

age abduce hasce (sc. fidicinas et tibicinas nach v. 380*) intro*

(v. 418 u. 435) nicht wie Leo schliessen, dass Epignomus ins Haus gehen will. Es scheint vielmehr, dass er auch bei Menander nach v. 418 auf der Bühne blieb, da dies für die nächste Szene, das Zusammentreffen mit dem Parasiten, notwendig war (ich folge hierin der Ansicht Fraenkels, S. 279 ff., dass der Stichus nur aus zwei, nicht aus drei Teilen kontaminiert ist). Aber unmöglich wäre für Menander allerdings eine Szenenführung wie sie Plautus am Ende der von ihm selbst eingelegten Partie vornimmt: nachdem er den Epignomus 435 den schon 418 gegebenen Befehl wiederholen lässt, folgt ein ganzer Monolog des Stichus, (darin sind nach Leo die Verse 441—45 als Interpolation auszuscheiden), während welchem die Anwesenheit des Epignomus völlig unmotiviert ist. Man glaubt zunächst, die Bühne sei nach dem Weggang des Stichus 453 leer, und merkt erst 458 höchst überrascht, dass Epignomus während der ganzen Zeit dagestanden ist (vergl. Leo, Plaut. Forsch.[2] S. 169). Weiteres zum Stichus s. u. S. 44 und 50.

In der **Casina** ist an sechs Stellen keine Person auf der Bühne anwesend: zunächst nach v. 88 (nach dem Prolog), 143, 514 und 530. Mit *usque adero domi* tritt Alcesimus ins Haus. Cleostrata sieht ihn 536 von dort wieder heraustreten: *sed eccum egreditur* (der Einschnitt fehlt bei Leo, Monolog S. 54). Dann nach v. 758 und 854 (vergl. Spengel S. 25). Weiteres s. u. S. 50.

Im **Rudens** wird die Bühne zunächst leer nach v. 184, 289, 457 und 484. Ampelisca erblickt zwar den Kuppler und seinen Freund 442ff:

sed quid ego misera video procul in litore?
meum erum lenonem Siciliensemque hospitem,
quos periisse ambos misera censebam in mari.

Dabei müssen aber der Kuppler und sein Freund für die Augen der Zuschauer noch unsichtbar sein, was durch *procul in litore* angedeutet ist, sonst könnte nicht vor ihrem wirklichen Auftreten 485 noch die ganze Szene des Sceparnio stehen. Weiter wird die Bühne leer nach v. 592, 891, 905, 1190, 1264 und 1280 (vergl. Leo, Monolog S. 54, Spengel S. 30).

Nicht leer wird die Bühne nach dem Prolog. Arkturus zeigt v. 79 den heraustretenden Sklaven an:

et servus illic est eius, qui egreditur foras.

Im **Mercator** sind neun Stellen mit leerstehender Bühne vorhanden: nach v. 224, 498, 543, 587, 666, 691, 802, 829 und 956 (vergl. Spengel S. 38 und Leo, Monolog S. 52, wo 956 fehlt).

Die auffallende Tatsache, dass Syra 816 auf die Aufforderung des Eutychus *sequere me* nicht gleich ins Haus geht, sondern ohne einen Grund anzugeben, auf der Bühne stehen bleibt, hat Leo, Plaut. Forsch.[2] S. 119 ff. behandelt und durch die besondere Charakterisierung der Syra erklärt.

In der **Mostellaria** ist die Bühne nur zweimal leer: v. 857 und 1040. Die vulgäre Akteinteilung (s. u. S. 36) setzte zwei weitere Einschnitte fest: 347 und 531. Dagegen wandte sich schon Ritschl (Plaut. Most. Eberfeldae 1851 praef. p. XIV).

Bei 347 geht die Handlung ununterbrochen weiter, Tranio tritt mit einem Monologe auf, Philolaches macht in gewohnter Weise auf ihn aufmerksam v. 363:

⟨adest⟩ adest opsonium. eccum Tranio a portu redit.

Die Vermutung von Lorenz (im Kommentar zur Stelle), der Spengel (S. 43) und Schöll (praef. Most. p. XXXV) gefolgt sind, dass hier Aktschluss eintrat, indem das Gelage schweigend fortgesetzt wurde und ein Flötenspieler das Publikum unterhielt, hat keinen Anhaltspunkt. Die Stelle Pseudolus 573, die Lorenz beizieht, ist ganz anderer Art: Dort entsteht eine deutliche Pause mit leerer Bühne. Pseudolus sagt 571 ff.:

concedere aliquantisper hinc mi intro lubet,
dum concenturio in corde sycophantias.
⟨sed mox⟩ exibo, non ero vobis morae;
tibicen vos interibi hic delectaverit.

Zu Beginn der nächsten Szene tritt Pseudolus wieder heraus. Von alledem findet sich hier nichts. Auch die Ansicht Leos (Hermes 43, 1908, S. 309 f.), der in dem I 4 stattfindenden Gelage eine Parallelerscheinung zu dem Zwischenaktskomos des Alexis und Menander sieht, scheint mir unrichtig zu sein. Leo glaubt ein Beispiel einer Gesangsszene als Aktschluss für Philemon gefunden zu haben und teilt danach das Stück in fünf Akte (Monolog S. 52: I—347, II—430, III—857, IV—1040, V—Ende). Wir wissen aber nicht, ob die Szene bei Philemon lyrisch war (Fraenkel, Plaut. im Plautus S. 334 A. 2), ferner hat Fraenkel (S. 334 f.) mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass sie ein Stück Handlung enthält, das für den Fortgang des Stückes unentbehrlich ist: Das Zusammentreffen des Callidamates mit Philolaches, den Auftrag des Callidamates 313 ff. an seinen Sklaven, wodurch die Katastrophe in IV 2 herbeigeführt wird, die ganze Situation des Callidamates, die in der nächsten Szene ausgenutzt wird (370 f.). Somit hat die Szene gar nichts gemeinsam mit dem menandrischen Komos, der, wie wir gesehen haben (oben S. 6), losgelöst von der Handlung ein reines Intermezzo war, und die Stelle 347 kann weder für Plautus noch für Philemon als Aktschluss in Betracht kommen.

Bei 531 bleibt Tranio natürlich auf der Bühne. Es ist weder 531 etwas von seinem Weggang noch 536 etwas von seiner Ankunft angedeutet, was Ritschl (a. a. O. p. XV) richtig ausführt (ebenso Ussing im Kommentar zu 520). Allerdings scheint das erste Argument Ritschls (p. XIV unten), zwischen 531 und 532 könne kein Aktschluss liegen, weil sich sonst Tranio über die schnelle Rückkunft des Theopropides (541) nicht verwundern würde, nicht stichhaltig zu sein. Ebensowenig das Bedenken, das nach seiner Meinung die fälschliche Ansetzung eines Aktschlusses hier bewirkte, nämlich es sei unmöglich, dass Theopropides, der 528 wegging, 540 schon wieder da sei und dabei die ganze Sache mit dem ehemaligen Verkäufer seines Hauses verhandelte: Beides gehört zur dramatischen Illusion und kann zur Entscheidung nichts beitragen.

Ritschl (a. a. O.) setzte, wohl von der Voraussetzung ausgehend, jedes plautinische Stück müsse fünf Akte haben, zwei andere Einschnitte fest: 83 und 430.

Grumio verlässt v. 83 die Bühne mit den Worten:

nunc rus abibo. nam eccum erilem filium
video, corruptum ex adulescente optumo.

Ritschl wird zu einer Änderung des *eccum* und der Annahme einer Lücke gezwungen (siehe auch im Apparat zur Stelle), wozu kein Anlass

besteht. Ein Grund des Weggangs für Grumio scheint mir nicht zu fehlen, denn sein Hass gegen den *corruptus filius* ist aus der vorangegangenen Szene genügend klar geworden (richtig Spengel S. 42).

Bei 429 tritt Tranio etwas beiseite:

concedam a foribus huc, hinc speculabor procul,
unde advenienti sarcinam imponam seni.

Ritschl (a. a. O.) und nach ihm Leo (Monolog S. 52) nehmen an, es müsse eine Pause folgen, sonst würde Tranio noch etwas von der Art wie: *atque eccum adest* beifügen. Ein ähnlicher Fall liegt Truculentus 481 vor: Phronesium legt sich nieder und ist bereit für die Ankunft des Soldaten:

nunc ecastor advenial miles velim,

worauf dieser erscheint = Most. 426 *iube venire nunciam.* An der Truculentusstelle vermutet, soweit ich sehe, niemand eine Pause. Auch in der Mostellaria scheint mir die sofortige Ankunft des Theopropides notwendig, denn an ein längeres Herumstehen des Tranio auf der Bühne, ohne dass etwas geschieht, kann doch eigentlich nicht gedacht werden.

Anders zu beurteilen ist, um das hier anzufügen, Amph. 1052. Amphitruo will ins Haus *(pergam in aedis nunciam)*, wird aber durch den Blitz Jupiters niedergestreckt und bleibt vor dem Hause liegen, wie aus 1072 ff. hervorgeht. Zwischen 1052 und 1053 geschieht im Hause alles, was Bromia in der nächsten Szene erzählt: Die Geburt des Herakles und seines Zwillingsbruders, die erste Wundertat des Herakles und die Aufklärung Jupiters an Alcmene. Hier wird die Fuge nach 1052 tatsächlich behandelt, wie wenn die Bühne leer wäre, denn es tritt im Gegensatz zu Most. 430 und Truc. 481 eine deutliche Zeitpause zwischen den beiden Szenen ein (vergl. Leo, Monolog S. 61).

Beim **Trinummus** besteht keine Meinungsverschiedenheit. Die Bühne wird sechsmal leer: v. 22 nach dem prologartigen Vorspiel zwischen Inopia und Luxuria, 222, 601, 728, 819 und 1114 (vergl. Leo, Monolog S. 52, Spengel S. 33).

In der **Asinaria** können wir zunächst nach v. 15 (nach dem Prolog), 126, 248, 503, 544, 745 und 809 Leerwerden der Bühne feststellen (vergl. Leo, Monolog S. 62, wo 544 fehlt, und Spengel S. 46). Spengel nimmt, soviel aus seinem Schema ersichtlich ist, an, dass die Bühne auch nach 827 leer werde. Das hängt davon ab, wie man sich die Szenenführung in IV 2 vorstellt: Diabolus stürzt 810 mit dem Parasiten aus dem Hause; an diesen richtet er die Worte 810/11:

Sequere hac. egone haec patiar aut taceam? emori
me malim, quam haec non eius uxori indicem.

Dann folgt eine direkte Anrede an Demaenetus 812—19, in welcher Diabolus dem Demaenetus droht, seine Frau von seinem Aufenthalt bei Philaenium zu benachrichtigen. Demaenetus kann dabei unmöglich auf der Bühne sein und diese Drohung hören; denn erstens können nach griechischer Technik nicht drei Personen gleichzeitig auftreten (Jachmann, Hermes 57, 108), zweitens feiert Demaenetus in der nächsten Szene sein Gelage, wie wenn nichts geschehen wäre, und wird dabei von seiner Frau ganz unvorbereitet überrascht. Man muss also annehmen, Diabolus spreche 812—19 gegen das Haus der Lena hin, wo sich Demaenetus aufhält, drohe aber in seiner Wut diesem wie einem Anwesenden. Demaenetus tritt erst 830, nach dem Weggang des Diabolus und des Parasiten, aus dem Hause, und mit Recht lässt daher Spengel die Bühne auch nach 827 leer werden (der Einschnitt fehlt bei Leo, Monolog S. 62).

Wir haben gesehen, dass die Szene IV 2 nach oben (809) und nach unten (827) durch leerstehende Bühne abgegrenzt wird. Es muss hier nun noch kurz die Ansicht Ribbecks (Rhein. Mus. 37, 57) erörtert werden, der zwischen IV 1 und IV 2 den Ausfall einer ganzen Szene vermutete. Ribbeck geht aus von den Versen 828/29, die seiner Ansicht nach mit dem folgenden nicht zusammenhängen, sondern die Anstalten zu jenem Symposion, bei dem Diabolus Demaenetus und seinen Sohn mit Philaenium überrascht und von dem er 810 ff. (vergl. 851) berichtet, geben. Ribbeck sieht deshalb in den Versen 828/29 die Reste derjenigen Szene, welche Diabolus zwischen 809 und 810 belauscht haben soll. Wenn ich Ribbeck weiter recht verstehe, denkt er sich die Sache so, dass zwischen dem Eintritt des Diabolus und des Parasiten ins Haus und ihrem Austritt plötzlich die Innenszene sichtbar würde; solche Darstellungen von Innenszenen, wie sie in der griechischen Tragödie mit Hilfe des Ekkyklema gelegentlich vorkommen, gibt es aber bei Plautus nicht. Wenn die Verse einer zwischen IV 1 und IV 2 verlorenen Szene angehörten, so müssten Demaenetus, Argyrippus und Philaenium in dem Augenblicke zum Beginn des Gelages heraustreten, wo Diabolus ins Haus treten will (809); dann würde das Gelage selbstverständlich auch während 810—27 weiter stattfinden und damit fielen 809 und 827 für Leerwerden der Bühne weg. Aber es ist wohl dramatisch nicht möglich, dass Diabolus als Lauscher des Gesprächs beim Gelage von dem Betruge des Demaenetus seiner Frau gegenüber erfährt, da dieser den Zuschauern schon so genau bekannt ist und eine

längere Erzählung darüber eine für die Zuschauer unnütze Wiederholung wäre. In dem nachher stattfindenden Gespräch (884 ff.), wo Artemona zuhört, wird auch ein für die Zuschauer neues Motiv verhandelt: Der beabsichtigte Raub des Mantels der Frau, den Demaenetus Philaenium zu schenken verspricht (vergl. Pseud. 720, wo ausdrücklich abgelehnt wird, das was die Zuschauer schon wissen, nochmals zu erzählen, ähnlich Andr. 354). Allerdings sind die Senare 828/29 wegen ihres abweichenden Metrums vor den folgenden Octonaren verdächtig, ich möchte sie mit Weise und Leo als Interpolation ansehen.

Im **Amphitruo** wird die Bühne leer nach v. 550, 860 und 983 (vergl. Leo, Monolog S. 61; Spengel S. 45). Ob die Bühne auch nach v. 632 leer wird, ist näher zu untersuchen. Zunächst haben Ussing (im Kommentar zu v. 623—25) und nach ihm Langen (Plaut. Stud. S. 237) und Leo an den v. 628 ff. Anstoss genommen, da v. 628 Amphitruo dem Sosia den Befehl erteile, ihm „ins Haus" zu folgen *(sequere hac)*, ihn aber im nächsten Verse nach dem Hafen zurückschicke, was unmöglich zur gleichen Zeit ausgeführt werden könne. Sie sehen deshalb die v. 629 ff. als Interpolation an. Ferner hat Leo (Gött. Nachr. 1911 S. 255) zu zeigen versucht, dass der szenische Zusammenhang zwischen II 1 und II 2 überhaupt von Plautus gestört worden sein müsse: Nur das Heraustreten Alcmenes könne Amphitruo und Sosia daran hindern, ihre in v. 628 ausgesprochene Absicht, ins Haus zu gehen, auszuführen. Sehr anstössig sei dabei nicht nur, dass dies mit keinem Worte erwähnt werde, sondern besonders dass Amphitruo 654 ff. spreche, wie wenn er Alcmene noch gar nicht gesehen, nichts von ihrer Monodie gehört hätte, er erteile Sosia 660 den gleichen Befehl, ihm ins Haus zu folgen, wie 628 und dann erst mache Sosia auf die Anwesenheit Alcmenes aufmerksam. — Die Ansicht Leos, dass Amphitruo und Sosia nach 632 einfach auf der Bühne stehen bleiben und der Anstoss, den er an dieser Szenenführung genommen hat und den er in hohem Masse als Stütze für seine Annahme, dass der Amphitruo kontaminiert sei, verwendete, wären berechtigt, wenn man sich vorstellen müsste, dass die Szene II 1, wie die übrigen Szenen des Stückes, vor dem Hause Amphitruos spiele. Mit Recht scheint mir aber Prescott (Classical Philology 1913 S. 18 ff.) darauf hingewiesen zu haben, dass II 1 am Hafen spielt: Es wird in dem Gespräch zwischen Amphitruo und Sosia (II 1) deutlich unterschieden zwischen dem Schauplatz vor dem Hause Amphitruos, wo der falsche Sosia den richtigen vorher fortgewiesen hat, und dem Schauplatz, an dem Am-

phitruo und Sosia sich jetzt in dieser Szene befinden (vergl. 561 f., 566 ff., 577 ff., 587 f., 592 ff.). Dieser letztere Schauplatz ist der Hafen, wohin Sosia zurückgekehrt ist, um seinem Herrn von seinem Doppelgänger vor dem Hause zu berichten (v. 460). Damit fallen die Anstösse, die an der Verbindung der Szenen II 1 und II 2 genommen wurden, weg und wir müssen auch nach 632 Leerwerden der Bühne feststellen, denn die Szenenführung verläuft folgendermassen: Amphitruo bricht 628 vom Hafen auf, um zu Alcmene zu gehen und erteilt Sosia den Befehl, ihm zu folgen *(sequere hac,* was jetzt natürlich nicht auf den Eintritt ins Haus zu beziehen ist). Vorher aber soll Sosia noch aufpassen, dass alles was Amphitruo befohlen hat, aus dem Schiff herausgebracht wird. Darunter sind doch wohl die Geschenke an Alcmene zu verstehen; das passt gut zu der folgenden Szene, in der Sosia das Kästchen trägt (773 ff.) und ausserdem Sklaven vorhanden sind, die Amphitruo ins Haus zu bringen befiehlt (854). Die Verse 629 ff. sind demnach nicht als Interpolation anzusehen. Nach v. 632 wird die Bühne leer, die Szenerie ändert sich wieder zum Schauplatz vor dem Hause Amphitruos, Alcmene singt ihre Monodie, und nach der Monodie treten Amphitruo und Sosia neu auf.

In den **Captivi** können wir zunächst nach v. 460, 497 und 515 Leerwerden der Bühne feststellen. An letzterer Stelle geht Hegio mit Aristophontes ins Haus, Tyndarus stürzt heraus, sobald er sie drinnen erblickt. Vergl. 527:

TYNDARUS Perdidit me Aristophontes hic qui venit modo intro,

Und v. 533:

HEGIO Quo illum nunc hominem proripuisse foras se dicam ex aedibus.

Weiter wird die Bühne leer nach v. 767, 908 und 921 (vergl. Spengel S. 22; Leo, Monolog S. 59, wo 497, 515, 908 fehlen).

Zweifelhaft ist zunächst das Leerwerden der Bühne nach v. 68 und 194. Die Entscheidung hängt hier davon ab, ob man sich vorstellen muss, dass die Gefangenen, deren Vorhandensein auf der Bühne als stumme Personen während des Prologs vorausgesetzt wird, nach v. 68 abgeführt werden, oder dass sie bis 195, wo sie in die Handlung eingreifen, ununterbrochen auf der Bühne stehen. Die letztere Ansicht vertritt Lindsay (The captivi of Plautus, London 1900, im Kommentar zu 169 u. 252), die erstere Leo, wenigstens insofern als er zu 169 bemerkt: *captivi a v. 126—194 certe non sunt in scaena.* Bis 126 lässt auch Leo die Gefangenen auf der Bühne stehen (vergl. Plaut. Forsch.[2]

S. 203). Für Lindsays Annahme spricht nur v. 169, wo Hegio mit *eccum* auf den elischen Gefangenen verweist:

nam eccum hic captivom adulescentem Aleum,
prognatum genere summo et summis ditiis:
hoc illum (sc. filium) me mulare confido pote.

Dagegen setzen v. 110 ff. und 252 deutlich voraus, dass die Gefangenen während I 1 und I 2 (nicht erst nach 126) im Hause sind.

110 ff. erteilt Hegio dem lorarius den Befehl:

istos captivos duos,
heri quos emi de praeda a quaestoribus,
eis indito catenas singularias
istas, maiores, quibus sunt iuncti, demito.

Die genaue Bezeichnung der Gefangenen in diesen Versen ist nur verständlich, wenn diese nicht vor dem lorarius auf der Bühne stehen. Damit steht in Einklang, dass Hegio 126 den lorarius zur Ausführung des Befehls von der Bühne wegschickt:

cura quae iussi atque abi.

251 tritt Hegio aus dem Hause mit den Worten:

Iam ego revertar intro, si ex his (sc. captivis) quae volo exquisivero.
ubi sunt isti quos ante aedis iussi huc produci foras?

Diesen Befehl, die Gefangenen hinauszuführen, muss Hegio entweder nach seinem Abgang ins Haus (194) gegeben haben, oder v. 252 bildet eine ungenaue Bezugnahme auf v. 114, wo Hegio für die Gefangenen die Erlaubnis erteilt, draussen oder drinnen herumzugehen:

sinito ambulare (sc. captivos) si foris si intus volent,
sed uti adserventur magna diligentia.

Im ersten Fall ist die notwendige Voraussetzung, dass die Gefangenen I 2 nicht auf der Bühne sind, klar, ebenso im zweiten: Nur wenn die Vergünstigung in der Erlaubnis eines Ortswechsels von innen nach aussen besteht, kann man überhaupt vermuten, dass Hegio 252 diese Erlaubnis etwas ungenau mit *iussi produci (sc. captivos) foras* bezeichnet. Unmöglich scheint mir die Erklärung Lindsays, der 252 ganz allgemein auf einen vor Beginn des Stückes gegebenen Befehl beziehen will. Der Widerspruch, der zwischen 110 ff. und 252 einerseits und 169 andrerseits besteht, lässt sich am einfachsten durch Schölls Ergänzung von *intus* in 169, die auch Leo in den Text aufnimmt, beseitigen:

nam eccum hic captivum adulescentem ‹intus› Aleum,

Dadurch wird zugleich der doppelte Hiat (nach *nam* und *eccum*) in diesem Vers getilgt.

Dass die Vorstellung, die wir aus 110 ff. und 252 gegenüber derjenigen, die wir aus 169 gewinnen, die richtige ist, und folglich die Bühne nach v. 68 und 194 leer wird, geht auch aus der allgemeinen Situation hervor: Die Gefangenen werden im Prolog dem Publikum vorgeführt, das Argumentum fabulae wird mit direktem Hinweis auf sie erzählt. Dann aber haben sie auf der Bühne gar nichts mehr zu schaffen, für ihre Anwesenheit während des Monologs des Parasiten (I 1) und während der Szene zwischen Hegio und dem Parasiten (I 2) fehlt jegliche innere Begründung.

Im **Curculio** können wir mit Sicherheit nach v. 215, 370, 461, 486 und 532 Leerwerden der Bühne feststellen. Ferner lässt Spengel (S. 38) mit Recht die Bühne noch nach v. 590 leer werden. An dieser Stelle überlegt sich Therapontigonus, nachdem er gemerkt hat, dass Curculio ihn mittelst des Ringes betrogen hat, was er tun soll 589 f.:

quid ego faciam? maneam an abeam? sicin mi esse os oblitum?
cupio dare mercedem qui illunc (sc. Curculionem) ubi sit
commonstret mihi.

Curculio eilt 591 aus dem Hause des Phaedromus, erzählt was drinnen vorgegangen ist, Planesium und Phaedromus folgen ihm, es entspinnt sich ein heftiger Wortwechsel, da Planesium durchaus wissen will, wo Curculio den Ring her hat. Mit v. 610

Salvos sum, eccum quem quaerebam. quid agis, bone vir?

greift Therapontigonus ein. Seine Worte (610) schliessen sich unmittelbar an 590 an, sie nehmen keinen Bezug auf den dazwischen liegenden Wortwechsel zwischen Curculio, Phaedromus und Planesium. Daraus und aus dem Imperfekt *quaerebam* ergibt sich, dass Therapontigonus nach 590 tatsächlich die Bühne verlassen hat. Sein Wiederauftreten 610 geschieht allerdings unvermittelt.

Fraglich bleibt das Leerwerden der Bühne nach 273. In der Personenverteilung stimme ich hier Angelius bei, denn die der Handschriften an dieser Stelle ist unmöglich (siehe Ussing im Kommentar und Leo im Apparat). Danach erblickt Palinurus, der 257 die Bühne verlassen hat, 274 den Parasiten. Er muss also vor 274 unmotiviert wieder herausgetreten sein; ob das schon während des Gesprächs zwischen dem Kuppler und dem Koch geschah oder erst nach ihrem Weggang, so dass hier die Bühne leer würde, können wir nicht entscheiden. Dem attischen Original ist diese szenische Unklarheit nicht wohl zuzutrauen. Man muss daher an dieser Stelle im Plautustext

eine Lücke ansetzen (so Leo und Fleckeisen im Apparat zu 271) oder annehmen, dass Plautus etwas aus dem Original weggelassen hat.[4])

Im **Epidicus** sind an fünf Stellen keine Personen auf der Bühne anwesend: nach v. 165, 319, 381, 606 und 665. Hingegen verlässt bei 525, wo in unseren Ausgaben der Beginn des 5. Aktes angesetzt zu

---

[4]) Es soll hier noch auf drei weitere Stellen des Curculio hingewiesen werden, an denen Anstösse in der Szenenführung vorliegen und die zeigen, dass der eben angeführte Fall in diesem Stück nicht isoliert dasteht:

v. 455 tritt der Kuppler plötzlich auf, ohne dass er vorher angezeigt wird. Dass dies der Komödientechnik widerspricht, hat Götz (acta Lips. 6, 278) gesehen und vermutet daher den Ausfall einiger Verse vor 454. Fraenkel (Plaut. im Plautus 153 A. 1) scheint eher geneigt zu sein, die Störung auf Rechnung des Plautus zu setzen.

Bei v. 223 ff. fehlt eine Motivierung für das Auftreten des Palinurus. Ussing erklärt im Kommentar zur Stelle: *Palinurus advenit cum hero. Nam cum lux facta esset, ad forum se contulerunt, ut pararent quae ad parasitum redeuntem accipiendum opus essent* (v. 251). *Herum graviter sollicitum, ne spes fallat et inanis redeat parasitus Palinurus inter eundum consolatur.* Weiter fährt Ussing zu 229 fort: *Phaedromus cum coquo domum intrant. Palinurum retinet lenonis allocutio.* In der Szene I 3 erteilt Phaedromus dem Palinurus aber nirgends den Befehl, ihm nachher aufs forum zu folgen, um Einkäufe zu machen, noch wird an irgend einer spätern Stelle des Stückes dieser Gang aufs forum erwähnt oder vorausgesetzt. Mit v. 251 *(Palinure, quid stas? quin depromuntur mihi Quae opus sunt, parasito ut sit paratum prandium, quom veniat?)*, auf den Ussing sich beruft, fordert der Koch den Palinurus nur auf, ihm die Sachen aus der Speisekammer herauszugeben. Es ist auch keine Andeutung vorhanden, dass Phaedromus und der Koch 223 ff. mit Palinurus auf der Bühne sind und 229 ins Haus verschwinden. Aus diesen Gründen muss man wohl eher annehmen, Palinurus trete 223 aus dem Hause, wohin er doch 215 mit Phaedromus ging, und spreche 223 – 28 zu diesem ins Haus. Allerdings ist der Zweck seines Heraustretens nicht angegeben, als Nächstliegendes ist aus dem Zusammenhang an eine Ausschau nach Curculio zu denken, und das hat Ussing zur Konstruktion eines Gangs nach dem forum und der Rückkehr von dort veranlasst.

522 ff. verabschiedet sich Curculio vom Kuppler und von Lyco und geht 524 mit dem Mädchen angeblich zum Soldaten nach Karien weg. Welchen Weg er dabei einschlägt, ist nicht gesagt, aber um den Schein der Wahrheit zu erwecken, muss er nach der Seite des forums oder des Hafens abgehen, jedenfalls kann er nicht mit dem Mädchen vor den Augen des Kupplers ins Haus des Phaedromus verschwinden. 591 ff. aber kommt er von dort heraus. Es fehlt dazwischen jegliche Angabe über den Ortswechsel, d. h. über den Plan, wie Curculio das Mädchen, nachdem er scheinbar mit ihm zum Soldaten wegging, ins Haus des Phaedromus brachte, sei es nun *per angiportum* oder *per hortum* oder sonst auf heimliche, den Zuschauern unsichtbare Weise, die in ähnlichen Fällen in der neuen Komödie angegeben zu werden pflegt. Der Plan könnte vielleicht in der Lücke, die Götz vor, Brix nach 364 annehmen, gestanden haben; sehr verdächtig der Verkürzung und Veränderung ist aber auch das Ende von IV 2, sei es durch Plautus oder einen spätern Bearbeiter des plautinischen Stückes; denn unmittelbar nach dem Weggang Curculios mit dem Mädchen findet sich die Erwähnung der unverständlichen *decem minae* (525) (vergl. Langen, Plaut. Stud. 134 ff.; Jachmann *Χάριτες* für Leo 276 A. 1).

werden pflegt, Periphanes die Bühne nicht vor der Ankunft der Philippa. (Richtig Spengel S. 29; Leo, Monolog S. 61.)

In den **Menaechmi** wird die Bühne leer nach v. 225, 445, 558, 700, 881 und 1049 (vergl. Leo, Monolog S. 59; Spengel S. 18). Bei 965 beschliesst Menaechmus I, bis zum Abend vor dem Hause zu warten:

hic ero usque: ad noctem saltem, credo, intromittar domum.

Er tritt dabei etwas beiseite, so dass der auftretende Messenio ihn während seines Monologes nicht erblickt.

Der Prolog ist unvollständig, so dass man nicht weiss, ob danach ein Einschnitt stattfand.

Beim **Miles** besteht keine Meinungsverschiedenheit. Die Bühne wird leer nach v. 78, 595, 946 und 1393 (vergl. Leo, Monolog S. 60; Spengel S. 43). Weiteres s. u. S. 46.

Im **Persa** können wir an sechs Orten Leerwerden der Bühne feststellen: nach v. 52, 167, 250, 328, 399 und 752 (vergl. Leo, Monolog S. 51; Spengel S. 16).

Unmöglich ist die Ansetzung eines neuen Aktes bei 448, denn Toxilus bleibt selbstverständlich auf der Bühne. Damit scheint mir zugleich ein Anstoss wegzufallen, den Langen (Plaut. Stud. S. 177 f.) an den Versen 461/62 genommen hat. Langen findet es unverständlich, dass Toxilus den Sagaristio auffordere, ausser dem Mädchen auch den Brief heraus zu bringen, anstatt den Brief selbst mitzunehmen, da er ihn später selbst dem Dordalus in Abwesenheit des Persers übergebe. Langen verdächtigt deshalb die Verse als nachplautinische Einlage, sie sollen eingeschoben sein, um auf den Brief, der 497 plötzlich und unerwartet auftauche, vorzubereiten. Langen muss dabei von der irrigen Voraussetzung ausgegangen sein, Toxilus trete 448 aus dem Hause. Da dies aber nicht der Fall ist, sondern Toxilus von 405 an ununterbrochen auf der Bühne bleibt, dort aber zunächst nur mit der Absicht herausgetreten ist, den Kuppler wegen Lemniselenis abzufertigen, und erst nachdem dies geschehen ist, an die Überlistung des Kupplers herantritt (457/58), ist es klar, dass er die *tabellae* nicht schon bei sich tragen kann. Die Verse, die an Stelle von 467/68 standen, müssen wahrscheinlich noch eine Anordnung über den Brief enthalten haben (vergl. Leo im Apparat zu 467).

Im **Pseudolus** besteht keine Meinungsverschiedenheit. Die Bühne wird leer nach v. 573, 766, 904, 1051 und 1245 (vergl. Leo, Monolog S. 60; Spengel S. 12). Weiteres s. u. S. 46.

Im **Truculentus** sind nur an drei Stellen keine Personen auf der Bühne anwesend: nach v. 447, 644 und 698. Falsch ist die Ansetzung eines neuen Aktes bei 208, wo Astaphium die Bühne sicher nicht verlässt (richtig Spengel in seinem Schema S. 53; Leo, Monolog S. 59). Der Prolog ist nur unvollständig erhalten.

IV. Die Akteinteilungen.

Den griechischen Ausdruck *μέρος* (Belege für *μέρος* bei Leo, Plaut. Forsch.[2] S. 230 und Monolog S. 50) zur Bezeichnung eines Teiles des Dramas, haben die Römer mit *actus* wiedergegeben. Ob diese Bedeutung schon bei Terenz im 2. Prolog zur Hecyra vorliegt, ist umstritten. Dort heisst es v. 39:

primo actu placeo. quom interea rumor venit
datum iri gladiatores, populus convolat,
tumultuantur clamant pugnant de loco:
Ego interea meum non potui tutari locum.

Leo (Plaut. Forsch.[2] S. 230 A. 1) und Hauler (Einleitung z. Phormio[4] S. 52 A. 2) übersetzen hier „im Anfang des Stückes" gleichbedeutend wie „*in prima fabula*", Prolog Adelphoe v. 9. Keym hingegen (S. 8) weist darauf hin, dass die Annahme, Terenz setze *actus* = *actio*, sehr unwahrscheinlich sei, da eine Teilung in Abschnitte in der neuen Komödie durch die Notiz *χορου* gesichert sei. Eine sichere Entscheidung scheint mir nicht möglich zu sein.

Sicher braucht das Wort im technischen Sinn Cicero:

Ad Quint. fratr. I 1, 46 *Illud te ad extremum et oro et hortor, ut, tamquam poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui tamquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur.*

Epist. V 12,6 (an Lucceius) *Quo mihi acciderit optatius, si in hac sententia fueris, ut a continentibus tuis scriptis, in quibus perpetuam rerum gestarum historiam complecteris, secernas hanc quasi fabulam rerum eventorumque nostrorum. Habet enim varios actus mutationesque et consiliorum et temporum.*

Philipp. 2, 34 *Non solum unum actum, sed totam fabulam confecissem.*

Cato maior 64 *quae sunt igitur voluptates corporis cum auctoritatis praemiis comparandae? quibus qui splendide usi sunt, ii mihi videntur fabulam aetatis peregisse nec tamquam inexercitati histriones in extremo actu corruisse.*

Ferner Cato maior 5; 70. In Verr. II 18. Pro Marcello 27 (die Stellen im Thesaurus s. v. *actus* II B.).

Wir wissen nicht, was für Dramen Cicero bei diesen Bildern im Auge hatte. Immerhin muss darauf hingewiesen werden, dass speziell der Vergleich der Teile des Lebens mit den Akten des Dramas, der bei Cicero an den drei Stellen des Cato vorkommt, sich wiederfindet in der kynisch-stoischen Diatribe:

Teles p. 16, 5 Hense *ὥσπερ ὁ ἀγαθὸς ὑποκριτὴς εὖ καὶ τὸν πρόλογον εὖ καὶ τὰ μέσα εὖ καὶ τὴν καταστροφήν, οὕτω καὶ ὁ ἀγαθὸς ἀνὴρ εὖ καὶ τὰ πρῶτα τοῦ βίου εὖ καὶ τὰ μέσα εὖ καὶ τὴν τελευτήν.*

Marcus Ant. XII 36 *Ἄνθρωπε, ἐπολιτεύσω ἐν τῇ μεγάλῃ ταύτῃ πόλει· τί σοι διαφέρει, εἰ πέντε ἔτεσιν <ἢ τρισί>; τὸ γὰρ κατὰ τοὺς νόμους ἴσον ἑκάστῳ. τί οὖν δεινόν, εἰ τῆς πόλεως ἀποπέμπει σε οὐ τύραννος οὐδὲ δικαστὴς ἄδικος, ἀλλ' ἡ φύσις ἡ εἰσαγαγοῦσα; οἷον εἰ κωμῳδὸν ἀπολύοι τῆς σκηνῆς ὁ παραλαβὼν στρατηγός. ἀλλ' οὐκ εἶπον τὰ πέντε μέρη, ἀλλὰ τὰ τρία. καλῶς εἶπας· ἐν μέντοι τῷ βίῳ τὰ τρία ὅλον τὸ δρᾶμά ἐστι.*

(Vergl. zu diesen Schauspielvergleichen Helm, Lucian und Menipp 1906 S. 44 ff.)

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Vergleiche im Cato direkt aus Ariston, seiner griechischen Quelle, stammen, da dieser, wie aus den Fragmenten ersichtlich ist, häufig bioneische Bilder braucht (Arnim fr. stoic. I 351, 383–403). An den übrigen Stellen kann Cicero den Vergleich nach griechischem Muster gebildet haben. Es lässt sich daher aus ihnen allen nicht erschliessen, dass Cicero die römischen Dramen, insbesondere die des Plautus und Terenz, als in eine bestimmte Zahl von Akten geteilt ansah.

Verglichen wird mit fünf Akten bei Marc Aurel, mit drei, wie es scheint, bei Cicero ad Quintum fratrem, wo ich der Ansicht Keyms (S. 22) gegen Leo (Plaut. Forsch.[2] S. 230 A. 2) beistimme, dass das Bild mehr Sinn hat, wenn mit dem dritten Akt zugleich das Ende des Stückes gemeint sei; ebenso scheint eine Dreiteilung vorzuliegen Cato maior 5. Er teilt das Leben in *pueritia*, *adulescentia* und *senectus*, fordert auf, der Natur als bestem Führer zu folgen, und fährt dann fort: *a qua (sc. natura) non veri simile est, quom ceterae partes aetatis* (das müssen also *pueritia* und *adulescentia* sein) *bene discriptae sint, extremum actum (sc. senectutem) tamquam ab inerti poeta esse neglectum* (vergl. Boll, Die Lebensalter, Neue Jahrbücher 31, 134).

Bei Varro de re rustica wird *actus* beinahe synonym mit *pars* gebraucht. Z. B. I 26, 1. II 5, 2, und noch andere Stellen im Thesaurus s. v. *actus* II B.

Eine Theorie über Akteinteilung begegnet uns zuerst bei Horaz in den bekannten Versen der ars poetica 189 f.:

neve minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci volt et spectanda reponi.

Dass dieses Postulat der fünf Akte auf eine hellenistische Theorie zurückgehen muss, kann, nachdem Jensen (Philodem, Über die Gedichte S. 93—127) das Verhältnis von Horaz zu Neoptolemos von Parion dargelegt hat, wohl als gesichert gelten. Leo (Plaut. Forsch ² 230) bezieht die Forderung bei Horaz nur auf die Tragödie und glaubt daher, dass die Theorie ursprünglich für die Tragödie bestimmt und von ihr ausgegangen sei. Dies kann kaum mit Sicherheit gesagt werden: In dem vorhergehenden Abschnitt (179—88), wo Horaz von der Verteilung des Stoffes auf Handlung und Bericht spricht, sind die Beispiele für die Bestimmung *non tamen intus Digna geri promes in scaenam multaque tolles Ex oculis, quae mox narret facundia praesens* allerdings nur aus der Tragödie genommen. Aber für die folgenden Forderungen 189—201, gibt Horaz keine Beispiele, und sie können alle sowohl für Tragödie wie Komödie gelten.

Nach Horaz spricht von einer Teilung der neuen Komödie in fünf Akte Euanthius de fabula II 2 und III 1, beide Male in einer kurzen Entwicklungsgeschichte der griechischen Komödie:

II 2 (Wess. I p. 15) *sed primo una persona est subducta cantatoribus, quae respondens alternis id est < *** > choro locupletavit variavitque rem musicam: tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diversos personae, pallae, coturni, socci et ceteri ornatus atque insignia scaenicorum reperta et ad hoc unicuique suus habitus: et ad ultimum, qui primarum partium, qui secundarum tertiarumque, < qui > quarti loci atque quinti actores essent, distributum et divisa quinquepartito actu est tota fabula.*

III 1 (Wess. I p. 18) *comoedia vetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit.* (Über das Missverständnis, die Fünfzahl der Akte auf die Fünfzahl der Schauspieler zurückzuführen, Leo, Plaut. Forsch.² 226 A. 3.)

Ausserdem ist die Theorie angewendet worden auf die terenzischen Komödien bei Donat in der praefatio zu jedem Stück. Aus seinen Bemerkungen geht deutlich hervor, dass er kein Terenzexemplar mit einer von Terenz selbst herstammenden Markierung der fünf Akte vor sich hatte, sondern die uneingeteilten Stücke nach dem Muster älterer Gelehrter in fünf Akte zu gliedern versucht:

praef. Adelph. I 4 (Wess. II p. 4) *hoc etiam ut cetera huiusmodi poemata quinque actus habeat necesse est choris divisos a Graecis poetis. quos etsi retinendi causa inconditi spectatoris minime distinguunt Latini comici metuentes scilicet, ne quis fastidiosus finito actu velut admonitus abeundi reliquae comoediae fiat contemptor et surgat, tamen a doctis veteribus discreti atque disiuncti sunt, ut mox aperiemus post argumenti narrationem.*

Ähnlich praef. Eun. I 5 (Wess. I p. 266) *actus sane implicatiores sunt in ea et qui non facile a parum doctis distingui possint, ideo quia tenendi spectatoris causa vult poeta noster omnes quinque actus velut unum fieri, ne respiret quodammodo atque, distincta alicubi continuatione succedentium rerum, ante aulaea sublata fastidiosus spectator exsurgat.*

praef. Andr. III 6 extr. (Wess. I p. 40) *nihil ergo secus factum est ab antiquis, qui ad hunc modum Terentianas fabulas diviserunt.*

Mit der Akteinteilung hat sich auch Varro befasst, wie aus Donat praef. Hecyrae III 6 hervorgeht: *Docet autem Varro neque in hac fabula neque in aliis esse mirandum, quod actus impares scaenarum paginarumque sint numero, cum haec distributio in rerum discriptione non in numero versuum constituta sit, non apud Latinos modo, verum etiam apud Graecos ipsos.*

Allerdings scheint mir dieses Zeugnis viel zu unbestimmt, als dass man danach mit Sicherheit die ganze Teilung Donats auf Varro zurückführen könnte und Varro als denjenigen ansehen, der die horazische Theorie auf die lateinische Komödie übertrug, wie Leo (Plaut. Forsch.[2] S. 229) annimmt.

Der Ausgang in der donatischen Teilung wird ganz richtig vom Leerwerden der Bühne genommen. Donat gibt als Grundsatz an praef. Andr. II 3 (Wess. I p. 38): *Difficile est divisionem actuum in Latinis fabulis internoscere obscure editam: causam iam dudum demonstravimus* (cf. Euanthius III 1). *Unde autem aut quomodo quamvis aegre tamen intellegi distinguique possint, est operae pretium discere . . . est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus vel tibicen obaudiri possint. Quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.* Die Schwierigkeit dieser Teilung ist Donat und den antiken Kommentatoren nicht entgangen, wie die vorher angeführten Stellen zeigen. Ihre Unmöglichkeit tritt dadurch zutage, dass sie an Stellen fallen muss, wo die Bühne gar nicht leer wird. Ein besonders krasses Beispiel ist die Andria, in der drei solche Fälle vorkommen (Wess. I p. 39): bei v. 300, 458 und 624. An der ersten Stelle schliesst zwar die Aufzählung mit v. 227,

die Szenen I 4 und I 5 fehlen (vergl. Rabbow, Fleckeis. Jahrb. 155 S. 334). Es scheint mir aber wahrscheinlich, dass Donat Leerwerden der Bühne fälschlich bei v. 300 annahm, nicht aber bei 227, da sich an letzterer Stelle ein deutlicher Hinweis auf das Heraustreten der Mysis findet und dieser Hinweis im Kommentar zu 226 auch bemerkt wird. Die Lücke im Donattext ist deshalb eher am Ende der Aufzählung der Szenen von Akt 1 als am Anfang der Aufzählung von Akt 2 anzusetzen. (Bei Wessner in der Ausgabe ist wohl versehentlich gar keine Lücke angegeben.)

Ein ähnliches Bild müsste der Hautontimorumenos ergeben, wenn der Kommentar dazu erhalten wäre. Falsch angesetzt ist ferner der Aktschluss Adelph. 775, was besonders merkwürdig ist, da sich in der Umgebung genügend Stellen mit leerer Bühne befinden. Nicht dazu rechnen möchte ich, zugunsten von Donat, Andr. 795, Phor. 230 und 347. In der Andria (Wess. I p. 40) schliesst die Aufzählung des 4. Aktes mit 795, der 5. beginnt mit 819, es fehlt dazwischen die Szene IV 5 (Rabbow a. a. O.). Da nun bei 819 die Bühne leer ist, ist wohl die Lücke im Donattext ans Ende der Aufzählung der Szenen des 4. Aktes zu setzen. In Phormio werden die ersten drei Akte folgendermassen umschrieben (Wess. II p. 348):

primus actus in colloquio est Davi et Getae, per quos discit populus argumentum. (sc. 1 u. 2.)

secundi actus tenor continet adventum senis turbulentum et eiusdem iurgium adversus Getam et Phaedriam. (sc. 1.)

tertio actui attribuitur litigium senis et Phormionis (II sc. 3.), *tum consultatio cum advocatis* (II sc. 4) usw.

Es fehlen in der Aufzählung die Szenen I 3 und 4 und II 2 (Rabbow a. a. O.). Wessner nimmt daher in seiner Ausgabe eine Lücke am Ende der Aufzählung von Akt 1 und 2 an. Das scheint mir unwahrscheinlich, weil Akt 1 und 2 in der Aufzählung an Stellen schliessen, wo die Bühne leer wird (152 und 314), während dies nach I 4 (230) und II 2 (347) nicht der Fall ist. Man wird deshalb eher geneigt sein, eine Lücke nach *secundi actus tenor continet* anzusetzen, in welcher der Inhalt der Szenen I 3 und 4 angegeben wurde, eine weitere nach *tertio actui attribuitur*, in welcher der Inhalt von II 2 stand. Also etwa: *secundi actus tenor continet* ‹*colloquium Antiphonis et Phaedriae qui per Getam discunt argumentum* (sc. I 3 und 4), *tum*[5]› *adventum senis turbulentum et eiusdem iurgium adversus Getam et Phaedriam* (sc. 1).

[5]) Ausgefüllt nach der Ergänzung v. Schöll im Apparat b. Wessner.

tertio actui attribuitur ‹ *interventus Phormionis* (II 2), *tum*[5]) › *litigium senis et Phormionis* (II 3) *tum* usw.

Welches Prinzip Donat befolgte bei den Stücken, wo ihm mehr als vier Einschnitte zur Verfügung standen (Eun. Ad. Hec. Phor.), kann schwer festgestellt werden, da wir nicht kontrollieren können, welche Einschnitte er nicht beachtete und ob er eventuell einige falsche annahm. Immerhin scheint er einigermassen auf nicht allzu verschiedene Länge der Akte geachtet zu haben. In den Stücken, in denen die Bühne mehr als viermal leer wird, ergibt sich bei ihm die Teilung mit den Einschnitten

Eun.	206	390	614	816
Adelph.	154	287	516	775
Hec.	197	280	515	798
Phor.	152	314	566	765

Daneben ist bei Euanthius (de fab. IV 5 und VII 1—4) und bei Donat in den Vorreden noch eine andere Einteilung an die Komödien des Terenz angelegt worden in *prologus*, *protasis*, *epitasis* und *καταστροφή* (vergl. darüber Leo, Plaut. Forsch.[2] 232 ff.). Sie kommt für uns hier nicht in Betracht, da eine genaue Abgrenzung der einzelnen Teile ausser für den *prologus*, mit dem der den Stücken vorangestellte, speziell terenzische Prolog gemeint ist, nicht gegeben wird.

Die donatische Teilung aller Terenzstücke in fünf Akte ist die einzige antike Akteinteilung, die wir besitzen. Denn in den Handschriften des Plautus und Terenz findet sich, im Gegensatz zur Szenenabtrennung, keine Spur einer Akteinteilung.[6]) Die in unsern Plautusausgaben übliche Einteilung geht auf Jo. Bapt. Pius zurück, der im Kommentar zu seiner Ausgabe (a. 1500) die plautinischen Stücke in fünf Akte teilte, diese Teilung nahm Angelius in seine Ausgabe auf (a. 1514). (Die Zeugnisse bei Ritschl. Ausgabe der Bacchides, Halle 1835, p. 9 not.) Die Einteilung leidet notwendigerweise an denselben Mängeln wie die donatische des Terenz: Aul. 39, 807, Amph. 1008, Bacch. 1086, Cist. 773, Epid. 525, Most. 347, 531, Pers. 448, Rud. 82, Stich. 273 und Truc. 208 wird Aktschluss angesetzt an Stellen, wo die Bühne nicht leer wird. (Einige von den eben aufgezählten Stellen sind schon im letzten Kapitel bei den einzelnen Stücken erwähnt worden.)

---

[5]) Ausgefüllt nach der Ergänzung v. Schöll im Apparat b. Wessner.

[6]) Wilamowitz (Schiedsgericht S. 120) schreibt: „Auf die Angaben der Plautushandschriften (über die Akteinteilung) ist kein Verlass.“ In Wahrheit bieten die Handschriften gar keine solchen Angaben.

In neuerer Zeit hat Spengel (in dem schon oft zitierten Programmaufsatz, München 1877) eine Akteinteilung für Plautus nach metrischen Gesichtspunkten versucht. Als ursprünglichen Bau eines Aktes nimmt er folgende Reihenfolge der Versarten an (vergl. S. 10):

1. iambische Senare,
2. trocheische Septenare,
3. lyrische Versarten (darunter versteht Spengel Baccheen, Kretiker, troch. Octonare, Anapäste u. troch. oder iamb. Verse mit beigemischten Dimetern),
4. troch. Septenare,
5. iamb. Senare.

Mit Hilfe dieses Schemas sucht er diejenigen unter den Einschnitten zu bestimmen, die als Aktschlüsse zu gelten hätten, und kommt zu dem Schluss, dass die Teilung in fünf Akte eines jeden Stückes mit der metrischen Komposition in Einklang stehe. Aber abgesehen davon, dass auch Spengel zum Teil Aktschluss an Stellen setzt, wo die Bühne nicht leer ist, was in dem vorhergehenden Kapitel bei den einzelnen Stücken vermerkt wurde, wird er gezwungen, neben seinem Grundschema auch viele andere Variationen gelten zu lassen. Sein Resultat ist mit Recht abgelehnt worden.

Wir haben gesehen, dass sowohl die donatische Teilung für Terenz als auch die der Renaissanceausgaben und diejenige Spengels für Plautus unhaltbar sind, und überhaupt jeder Versuch, alle terenzischen und plautinischen Stücke in fünf Akte zu teilen, an der einfachen Tatsache, dass nicht in jedem Stück vier Stellen mit leerer Bühne vorhanden sind, scheitern muss. Die Ansicht von Wilamowitz (Schiedsgericht 120), Terenz könne die Fünfzahl der Akte eingehalten haben, ist somit nicht zutreffend.

Ablehnend jeglicher Akteinteilung gegenüber verhält sich Ussing (prol. 164—69), ebenso Hauler (Einleitg. z. Phor.[4] 52 ff.), der leugnet, dass die technische Einteilung der Stücke in Akte zur Zeit des Plautus und Terenz bestand, ihm schliesst sich Kauer (Einleitg. z. d. Adelph. S. 15 A. 1) an. Keym ist bei seiner Untersuchung (de fabulis Terenti in actus dividendis, Giessen 1911) zu dem Ergebnis gekommen, alle Stücke seien vom Dichter selbst in drei Akte geteilt worden; Leo (Monolog S. 50 ff.) nimmt keine bestimmte Zahl, aber immerhin eine Gliederung des Stoffes in Akte, deren Pausen für die Komposition wichtig seien, an.

Keyms Einteilung der Terenzstücke in drei Akte ist vollkommen willkürlich, als Beweis dafür möge ein Beispiel genügen: S. 20 konsta-

tiert er für den Phormio fünf Stellen mit leerer Bühne (für 714 sollte es wohl 765 heissen, vergl. S. 16 ff.), dabei behauptet er S. 27: *In Phormione tres actus facile statuere possumus. Post 314 locus est aptus ad actum finiendum . . . alter actus facile finitur post v. 566 quo solo loco scaena est vacua* — ein unbegreiflicher Widerspruch. Ferner ist keine Andeutung in dem Stücke dafür vorhanden, gerade den Einschnitt bei 566 vor den andern Einschnitten zu bevorzugen, und es scheint mir falsch, den ersten Akt bis 314 gehen zu lassen. Die Bühne wird schon nach der Exposition 152 leer, und gerade in den Menanderfragmenten ist zweimal an solcher Stelle Ankündigung des Chors vorhanden. Nur bei 314 tritt äusserlich eine Zeitpause zutage, da Geta zwischen II 1 und II 2 den Phormio heranholt, Demipho aber nach 314 ins Haus tritt, später nach dem forum geht, um die *advocati* herbeizuholen (311 ff.).

Die Beantwortung der letzten Frage, ob sich bei Plautus und Terenz eine Teilung mit ungleicher Aktzahl findet, hängt davon ab, ob wir überhaupt in der Lage sind, bei den Einschnitten festzustellen, welche vom Dichter als Aktschluss gemeint sind und wo die Handlung ohne wirkliche Unterbrechung weitergehen soll.

Einen direkten Hinweis auf die Ansetzung einer Pause finden wir nur bei zwei Einschnitten:

Bacchides 108. Hier wird mit v. 107 das Auftreten des Komos zwischen 108 und 109 angekündigt, entsprechend Epitr. 32 ff. und Perik. 71 ff. (vergl. o. S. 13 f.).

Pseudolus 573. Pseudolus kündigt 571 ff. ein Flötenspielintermezzo zwischen I 5 und II 1 an.

An einigen andern Stellen mit leerer Bühne ist eine Pause erkennbar, weil die neue Szene nicht mehr beim gleichen Zeitpunkt, an dem die vorhergehende aufgehört hat, beginnt, sondern zwischen den beiden Szenen eine gewisse Zeit verstrichen ist, während welcher ein Fortschreiten der Handlung stattfand. Fälle dieser Art — wir werden sie im folgenden mit Zeitpausen bei leerer Bühne bezeichnen — begegnen uns

bei Terenz:

Andria 171. Simo tritt zwischen 171 und 172 ins Haus und benachrichtigt Davus von der bevorstehenden Hochzeit des Pamphilus (s. o. S. 8 f.).

Phormio 314 s. oben.

Haut. 409. Zwischen II 4 und III 1 verstreicht eine ganze Nacht.

Haut. 873. Menedemus geht ins Haus, um dem Clinia von Chremes auszurichten, er sei bereit, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Am Anfang der nächsten Szene ist er wieder auf der Bühne anwesend, muss aber dazwischen alles gesehen haben, was er dem Chremes 885 ff. erzählt.

Eunuchus 390. Die Umkleidung des Chaerea findet zwischen den beiden Szenen statt.

Bei Plautus:

Cistellaria 630. Melaenis verlässt die Bühne mit den Worten

ibo domum,
atque ad parentes redducam Selenium.

In der nächsten Szene tritt sie wieder im Gespräch mit Selenium auf: *rem elocuta sum tibi omnem.*

Trinummus 601. Stasimus geht weg zu Callicles. Zu Beginn der nächsten Szene tritt er mit ihm auf

602 *CALL. Quo modo tu istuc, Stasime, dixti?*
STAS. Nostrum erilem filium
Lesbonicum suam sororem despondisse.

Die Erzählung muss dazwischen stattgefunden haben.

Trinummus 1114. Stasimus wird von Charmides nach dem Piraeus geschickt. In der folgenden Szene tritt Lysiteles auf, der inzwischen von Stasimus benachrichtigt worden ist, dass Charmides nach Hause kam. Lysiteles erzählt 1120 ff.:

modo me Stasimus Lesbonici servus convenit ‹ domi ›;
is mihi dixit, suom erum peregre huc advenisse
Charmidem.

Asinaria 809. Zwischen den beiden Szenen findet Diabolus den Demaenetus und seinen Sohn mit Philaenium und erfährt, dass er seiner Frau das Geld gestohlen hat (v. 815, 825).

Captivi 908. Der Parasit geht ins Haus, um seine Herrschaft über die Speisekammer zu beginnen. Ein puer tritt 909 heraus und erzählt, was der Parasit in der Speisekammer alles angerichtet habe.

Epidicus 606. Periphanes verlässt die Bühne, um Epidicus zu suchen:

ego relictis rebus Epidicum operam quaerendo dabo:
si invenio, exitiabilem ego illi faciam hunc ut fiat diem.

608 sieht Stratippocles den Epidicus herankommen. Dieser erzählt 612 f.:

Periphanem emere lora vidi, ibi aderat una Apoecides;
nunc homines me quaeritare credo, senserunt, sciunt
sibi data esse verba.

Das muss zwischen 606 und 608 geschehen sein.

Nicht sicher zu diesen Fällen kann Miles 595 gerechnet werden. Periplectomenus geht ins Haus, um mit Palaestrio und Pleusicles Rat zu halten. In der folgenden Szene widersprechen sich die Verse 596 ff. (vergl. 765 ff.), wonach sie zu der Ratsversammlung aus dem Hause treten, und 611 ff., wonach schon im Hause ein Beschluss gefasst wurde (vergl. Leo, Plaut. Forsch.[2] 180; Fraenkel, Plaut. im Plautus 253). Nur nach der zweiten Voraussetzung ist die Handlung zwischen den beiden Szenen fortgeschritten. Die Unklarheit hat Plautus hineingetragen.

Im Gegensatz zu diesen Stellen, wo äusserlich eine Zeitpause zutage tritt, können wir an einigen andern Orten, trotz Leerwerden der Bühne, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten, dass die Szenen unmittelbar aufeinander folgen.

Bei Terenz:

Phormio 783/84. Die Worte Demiphos 776 f.:

Ita faciam, ut frater censuit, ut uxorem eius huc adducam,
cum ista ut loquatur. tu, Geta, abi prae, nuntia hanc venturam

deuten darauf hin, dass Demipho gleich nach dem Weggang Getas mit Nausistrata erscheinen wird. Die Zeit, die zum Heranholen Nausistratas erforderlich ist, wird durch den kurzen Monolog Getas ausgefüllt.

Hecyra 515/16. Phidippus tritt 509 ins Haus, 516 stürzt Myrrina hinaus, 522 folgt ihr Phidippus mit den Worten:

uxor ubi me ad filiam ire sensit, se duxit foras:
atque eccam.

Bei Plautus:

Aulul. 397/98. Euclio läuft ins Haus in der Meinung, sein Goldtopf werde gestohlen. Anthrax will ein Backgeschirr von Congrio entleihen, wird aber durch den im Nachbarhaus entstehenden Lärm davon abgehalten. Dieser Lärm muss gleich nach dem Eintritt Euclios erfolgen.

Aulul. 627/28. Euclio geht in den Tempel und zieht gleich darauf den Strobilus hinaus.

Stichus 648/49. Stichus beabsichtigt, allein das Gelage zu feiern, wenn Sangarinus nicht erscheine. Er verlässt die Bühne:

cadum modo hinc a me huc cum vino transferam,
postidea accumbam. quasi nix tabescit dies.

Das Auftreten des Sangarinus wird wohl unmittelbar nach den Weggang des Stichus fallen.

Captivi 515 16. Hegio geht mit Aristophontes ins Haus. Tyndarus stürzt hinaus, sobald er sie drinnen erblickt.

Aulul. 405 06. Falls an dieser Stelle die Bühne überhaupt leer wird (s. o. S. 13), so kann natürlich an keine Pause zwischen den beiden Szenen gedacht werden.

Das sind die einzigen Stellen unter den vielen Einschnitten, wo man sich meiner Meinung nach für oder gegen die Ansetzung einer Pause entscheiden kann; denn aus allgemeinern Erwägungen und Berechnungen lässt sich nichts erschliessen. So behauptet z. B. Kauer (Adelph. Einleitg. 15), die Szenen Adelphoe I 2 und II 1 müssten höchst rasch aufeinander folgen, während Spengel (Adelph. Kommentar 171) und Leo (Monolog 57 f.) an dieser Stelle Aktschluss annehmen. Beide Ansichten lassen sich vertreten. Die gleiche Unsicherheit herrscht beim nächsten Leerwerden v. 287, wo Keym (S. 28 f.), Leo (Monolog 58), Spengel (Adelph. Kommentar 171) Aktschluss ansetzen, während Kauer (Einleitg. S. 15 A. 1) aus den Worten Getas 328 ff.:

neque id occulte fert, ab lenone ipsus eripuit palam.
SO. Satine hoc certumst? GET. Certum. hisce oculis egomet vidi, Sostrata.

schliesst „auch nach 287 kann an keine Pause gedacht werden, da 329 Geta beteuert, die Entführung mit eigenen Augen gesehen zu haben und er jedenfalls getrachtet haben wird, nach Erledigung der Einkäufe so rasch als möglich nach Hause zu kommen". Wir wissen nichts von den Einkäufen Getas, und die Distanzen pflegen im Drama durchaus irrational behandelt zu werden.

Ebensowenig muss nach 516 Aktschluss sein, wie Spengel (Adelph. Komment. 172) meint, weil Demea 540 sage: *fratrem nusquam invenio gentium*, den er erst 510 zu suchen wegging. Der Ausdruck ist sowieso übertrieben und man darf dem Dichter nicht nachrechnen, wie weit Demea während 30 Versen kommen konnte.

Mit Hilfe solcher Berechnungen suchte Ritschl (Opusc. II 354 ff.) diejenigen vier Stellen unter den Einschnitten der Bacchides zu bestimmen, die als Aktschlüsse zu gelten hätten. Er bestimmte 108, weil v. 100 Pistoclerus die Schwestern verlasse, um Einkäufe zu machen, und nach acht Versen mit dem Eingekauften schon wieder zurück sei, was Plautus dem Illusionsvermögen der Zuschauer nicht zumuten

könne; 525, weil es rein unmöglich sei, dass Mnesilochus, der weggehe, um dem Vater das Geld zu geben, nach vier Versen schon wieder anwesend sei und sage, er habe auch für Chrysalus die Verzeihung „mit Mühe" erlangt; 924, weil 913 Chrysalus zu Mnesilochus ins Haus der Bacchis gegangen sei. Wenn die nächste Szene unmittelbar folge, seien die 12 Verse des Nicobulus (913—24) nicht hinreichend, um die Zuschauer begreifen zu lassen, wann denn Chrysalus mit Mnesilochus und Pistoclerus die neue List verabredet und den zweiten Brief geschmiedet haben soll. Endlich 1075, weil Nicobulus bei seinem nächsten Auftreten 1087 vollständig über den Betrug unterrichtet sei.

Obwohl Ritschls Urteil hinsichtlich der Ansetzung des ersten Aktschlusses jetzt durch ein direktes Zeugnis bestätigt wird (v. 107; s. o. S. 13 f.) und seine Überlegungen auch an den übrigen Stellen äusserst scharfsinnig sind, so scheint es mir doch nicht erlaubt, allein mit Hilfe solcher Berechnungen die Aktschlüsse bei Plautus und Terenz bestimmen zu wollen. Denn wir sehen deutlich, wie es dichterische Freiheit ist, unendlich viel während weniger Verse geschehen zu lassen. Ich führe hier nur zwei Beispiele an:

Persa 722 geht Dordalus nach Hause:

attat! Oblitus sum intus dudum edicere
quae volui edicta.

nach sieben Versen kehrt er wieder zurück und erzählt (731):

transcidi loris omnis adveniens domi,
ita mihi supellex squalet atque aedes meae

und wird von Dordalus empfangen: *redis tu tandem?*

Menaechmi 736 gibt die matrona den Befehl, ihren Vater herbeizuholen:

ei, Deceo, quaere meum patrem, tecum simul
ut veniat ad me: ita rem esse dicito.

Nach 15 Versen ist dieser schon zur Stelle, obwohl er sich über die Beschwerlichkeit seines Alters beklagt.

Wir kommen deshalb zu dem Ergebnis: Eine Akteinteilung ist bei Plautus und Terenz für uns nicht erkennbar, da ausser an den wenigen vorher angeführten Stellen die Einschnitte keine Merkmale aufweisen, die die Entscheidung für oder gegen die Ansetzung eines Aktschlusses zuliessen.

Wie Plautus und Terenz die Zeitpausen bei leerer Bühne gewertet haben, wissen wir nicht. Nur Pseudolus 573 wird ein Flötenspiel-

intermezzo angezeigt und Curculio 462—86 ist eine Rede des Choragus von Plautus eingelegt, welche die Zeit ausfüllt, bis Curculio, der Kuppler, und Lyco, die 461 zur Erledigung des Auftrages des Soldaten ins Haus gingen, 487 wieder heraustreten (vergl. Leo, Monolog S. 61; Ussing prol. S. 188 Anm.). Möglicherweise wurden sie manchmal blossem Leerwerden der Bühne gleichgestellt, wenn nicht technische Gründe zur Markierung der Pause zwangen, wie Eunuchus 390. In den Originalen fand an diesen Stellen wahrscheinlich überall ein Zwischenspiel des Chors statt. Wir treffen in den Menanderfragmenten nirgends bei leerstehender Bühne ohne *χοροῖ* (s. o. S. 6) eine Zeitpause. Wohl aber kann an denjenigen Einschnitten, wo ein Zwischenspiel des Chors vor sich geht, die Handlung hinter der Bühne fortschreiten. So Epitr. 201: Onesimos tritt 202 wieder heraus und erzählt, er habe schon fünfmal den Versuch gemacht, seinem Herrn den Ring zu zeigen. Perik. 76: Daos geht weg, um seinen Herrn zu suchen. Zu Beginn der nächsten Szene tritt er mit ihm auf.

V. Der erste und der letzte Aktschluss in den Originalen des Plautus und Terenz.

Es ist nun zu untersuchen, ob sich durch Vergleichung der Einschnitte in den einzelnen Stücken miteinander gewisse typische Stellen des Leerwerdens der Bühne finden lassen, die zwar bei Plautus und Terenz nicht als Aktschluss gelten, für die aber in ihren Originalen ein χοροῦ zu erschliessen ist.

In allen terenzischen Stücken wird die Bühne zu Beginn, nämlich nach der ersten oder zweiten Szene, leer: Andria 171, Haut. 170, Eunuchus 206, Phormio 152, Hecyra 197, Adelphoe 154.

An diesen Stellen konnte bei Menander und Apollodor der Chor zum ersten Male auftreten, entsprechend Epitr. 35 und Perik. 76.

Den gleichen Einschnitt zeigen für Menander von den plautinischen Stücken Aulularia 119, Bacchides 108, Cistellaria 202. Er fehlt in Poenulus und Stichus. Der Anfang des Poenulus ist von Plautus stark umgeändert worden, wie Leo (Plaut. Forsch.[2] 175 ff.), Jachmann (Χάριτες für Leo 249 ff.) und Fraenkel (Plaut. im Plautus 271 ff.) bewiesen haben. Die hauptsächlichsten Anstösse liegen in den Szenen I 1 und I 2: Die ungenügende Exposition in I 1, die viel zu frühe Anzettelung des Überlistungsplanes, der merkwürdige Schluss von I 1, wo Milphio sich und Agorastocles auffordert, ins Haus zu gehen (194), trotzdem aber auf der Bühne bleibt. Leo und Jachmann nehmen auf Grund dieser und anderer Anstösse weitgehende Kontamination an, während Fraenkel diese auf die Einlage der Szene I 2 aus einem andern Stücke beschränken möchte.

Den Hauptanstoss im ersten Teil des Stichus bildet das unmotivierte Herbeiholenlassen des Parasiten (v. 150 ff.) und sein unbegründetes Auftreten. Ausgehend von dieser Stelle ist Leo in seiner Analyse des Stückes (Über den Stichus des Plautus, Gött. Nachr. 1902, 375 ff.) zu dem Ergebnis gekommen, die Parasitenszene habe Plautus aus einer andern attischen Komödie geholt und sie durch eigene komische Zutaten erweitert. Fraenkel (S. 278 ff.) scheint mir einleuchtender gezeigt zu haben, dass die Ungereimtheiten des ersten Teils sich durch starke Verkürzung und Verstümmelung der menandrischen Adelphoi erklären lassen.

Es ist klar, dass das Fehlen des Einschnittes in Poenulus und Stichus auf Rechnung des Plautus zu setzen ist.

In den Stücken des Diphilos wird die Bühne am Anfang leer: Casina 143 und Rudens 184. Spengel (S. 31) bemerkt zwar zu letzterer Stelle: „Als ersten Akt hat die Vulgata mit Recht die Szenen I 1—I 5 (83—289) betrachtet. Denn da die beiden Mädchen von den auf der Bühne Befindlichen bereits erblickt wurden (162—180) und durch die Worte *horsum se capessit* (172) ihr Kommen nach der Bühne angezeigt ist, steht die Ankündigung auf gleicher Linie mit dem gewöhnlichen *sed eccum* und müssen die beiden Szenen I 2 und I 3 sich aneinander anschliessen." — *Horsum se capessit* bezieht sich auf Ampelisca (vergl. v. 200); diese tritt aber erst v. 220 auf nach der Monodie Palaestras. Wäre *horsum se capessit* einem *sed eccum* gleich, müsste Ampelisca sofort nach 172 für die Zuschauer sichtbar auftreten und während der ganzen Monodie Palaestras auf der Bühne sein, was ganz undenkbar ist; denn Palaestra klagt ja gerade v. 201:

ego nunc sola sum

204 ff. *nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam?*
ita hic sola solis locis compotita sum.
hic saxa sunt, hic mare sonat,
neque quisquam homo mihi obviam venit.

und Ampelisca erzählt 223 ff.:

omnia iam circumcursavi atque omnibus latebris perreptavi
quaerere conservam, voce, oculis, auribus ut pervestigarem.
neque eam usquam invenio . . . usw.

Der ganze Vorgang, den Sceparnio teils auf dem Meer, teils am Gestade beobachtet, spielt sich ja überhaupt nur vor der Phantasie der Zuschauer ab, und wie lange Palaestra bis zu ihrem Auftreten braucht, können wir den Worten Sceparnios 175 ff. nicht entnehmen.

Somit hindert nichts daran, für das Original nach 184, wie in den anderen Stücken an solcher Stelle, Aktschluss anzunehmen.

Für Philemon finden wir den Einschnitt: Mercator 224 und Trinummus 222. Er fehlt in der Mostellaria. Für Demophilos Asinaria 126. Unter den nach unbekannten Dichtern gearbeiteten Stücken weisen ihn auf: Captivi 194, Curculio 215, Epidicus 165, Menaechmi 225. Beim Persa kommen zwei Stellen dafür in Betracht, 52 und 167. Da die erste Szene nicht ein blosses Vorspiel enthält wie die erste Szene des Miles (s. u. S. 46), sondern eine ziemlich vollständige Einführung in die Handlung gibt, so ist es denkbar, dass der Chor im Original schon nach 52 zum erstenmal auftrat, ähnlich wie nach der ersten Szene der Asinaria, wo Libanus und Demaenetus die Exposition geben. Möglich ist es aber auch, den Parasitenmonolog

(I 2) und die Szene zwischen Toxilus und dem Parasiten (I 3), in der die Intrigue gegen den Kuppler begonnen wird, noch vor das erste Chorintermezzo zu setzen. Dass die Handlung in diesem Fall schon vor dem ersten Aktschluss beginnt, hat Parallelen in andern Stücken (s. u. S. 49).

Eventuell sind als Einschnitte für das erste Auftreten des Chors im Original auch zu rechnen Amphitruo 550 und Pseudolus 573. Bei beiden Stücken zeigen sich Widersprüche in der Exposition, über deren Beurteilung noch kein sicheres Ergebnis erzielt worden ist. Zum Amphitruo vergl. Leo (Gött. Nachr. 1911, S. 255 ff.), und o. S. 24 f. Falls im Amphitruo das Leerwerden der Bühne an dieser Stelle dem ersten Einschnitt des Originals entspricht, so hätte während des Chorintermezzos zugleich Szeneriewechsel stattgefunden. — In der Ballioszene des Pseudolus (I 2) sind 170—240 plautinische Einlage, wie Fraenkel (S. 143 ff.) gezeigt hat, und starke plautinische Erweiterungen in dem Auftrittsmonolog Ballios v. 133 ff. (Fraenkel S. 145). Mit Recht hat ferner Leo (Über den Pseudolus des Plautus, Gött. Nachr. 1903, 352 ff.) an dem Inhalt des Briefes v. 51—59, der den Calidorus von dem Verkauf Phoeniciums an einen makedonischen Soldaten benachrichtigt, und der Szene I 3, wo 320 ff. Calidorus ahnungslos vom Kuppler dasselbe erfährt, Anstoss genommen.

Der Einschnitt fehlt im Miles und Truculentus. Im Miles wird zwar die Bühne v. 78 leer, doch enthält die erste Szene nur ein Vorspiel zwischen Pyrgopolynices und Artotrogus, die Exposition beginnt erst mit dem folgenden Monologe Palaestrios, der Einschnitt kommt nicht in Betracht (vergl. Leo, Plaut. Forsch.[2] 179). Der Miles ist aus zwei Komödien kontaminiert: Plautus hat in den Alazon das Motiv der durchbrochenen Wand aus einem andern Stück eingelegt. Dieses nimmt mit Ausnahme des Anfanges des Monologes Palaestrios die Szenen II 1—II 6 ein und liegt in der Hauptsache auch noch der Szene III 1 zugrunde. Leo (Plaut. Forsch.[2] 178 ff.) hat die Arbeitsweise des Plautus in dieser Szene, wo er den Übergang zum Alazon wieder herzustellen versuchte, im einzelnen gezeigt und dadurch eine Erklärung für die darin vorhandenen Widersprüche gefunden. Die Argumente Leos sind durch Baehrens (Zur Composition des Miles Gloriosus, Gött. Nachr. 1924 S. 49 ff.) nicht widerlegt worden.[7])

[7]) Baehrens sucht gegen Leo und Fraenkel (S. 253 ff.) zu beweisen, dass beide Hauptintriguen (Täuschung des Sceledrus mit Hilfe der durchbrochenen Wand und Überlistung des Soldaten) einem Original angehören und nur die Verse 612 bis 764 und die Lucrioszene von Plautus aus einem andern Stück eingelegt worden

Somit bleiben nur Mostellaria und Truculentus als Stücke, in denen der Einschnitt fehlt, ohne dass tiefergreifende Änderungen des Originals nachgewiesen sind. Am Ende des Truculentus ist allerdings die Entwicklung der Handlung nicht recht verständlich, besonders was das Verhältnis des Diniarchus zu Callicles und dessen Tochter anbelangt (770 ff.). Leo glaubt aber, dass die Voraussetzungen dazu auch im Original nicht im Stücke selbst gegeben wurden, sondern im Prologe, und dass dieser Teil des Prologs bei Plautus durch Überlieferungsschuld fehle (Plaut. Forsch.² 206).

Zusammenfassend glauben wir feststellen zu dürfen: Alle terenzischen und, mit Ausnahme von Mostellaria und Truculentus, alle plautinischen Stücke, deren Vorlage nicht an der betreffenden Stelle nach-

---

seien. Seine Ansicht scheitert, wie mir scheint, an den Versen 805 ff. Nach Baehrens sollen diese Verse von Plautus herrühren, „der durch dieses nicht glückliche Bindeglied die beiden Hauptintriguen noch enger zu verbinden suchte" (S. 60). Wenn aber dem Miles ein einheitliches Original zugrunde liegt, so kann man sich nicht denken, was Plautus veranlasst hätte, am Ende von III 1 von seiner Vorlage abzuweichen und selbständig eine Situation vorzubereiten (806 f.), die weder im Miles eintrifft, noch in seinem Original je eintraf (vergl. auch Fraenkel S. 254). Die Übergangsverse 861 ff., die Baehrens als Stütze für seine Ansicht verwendet (S. 61), können zum Vergleich nicht herangezogen werden. Denn bei 861 war Plautus tatsächlich gezwungen, zwischen der Lucrioszene, die, wie Fraenkel gezeigt hat, aus einem andern Stücke stammt, und dem Alazon einen Übergang herzustellen, während dieser Zwang bei 805 nicht vorlag. Ausserdem scheinen mir die Argumente, mit denen Baehrens die Einheitlichkeit zu beweisen sucht (S. 56 ff.) nicht durchschlagend: Zwar bemerkt er richtig, dass die Entfernung des miles im 1. Akt sowohl Voraussetzung für den 4. und 5. wie auch für den 2. Akt sei, daraus folgt aber nicht, dass dem 2. Akt gerade der erste Akt des Alazon vorausgehen musste. Der 2. Akt setzt nur ganz allgemein einen Aufenthalt des Liebhabers auf dem forum voraus. Seine Entfernung konnte aber im Original mit der durchbrochenen Wand auf ganz andere Weise dargestellt sein als im 1. Akt des Alazon, es ist auch denkbar, dass sie nur von einem der mitspielenden Personen erzählt wurde. Als zweites Argument führt Baehrens an, dass das Ende von II 6, das Versprechen des Sceledrus, dem Miles gegenüber zu schweigen, und seine Flucht nur für den Fortgang des Alazon von Bedeutung sei, weil der Dichter sonst „die schon erhebliche Dummheit des Soldaten ins Unermessliche gesteigert hätte", wenn er ihn trotz dem durch Sceledrus erweckten Argwohn auf die Intrigue Palaestrios hereinfallen liesse. Nun scheint mir das Misstrauen, das durch eine Erzählung des Sceledrus beim Miles geweckt würde, für beide Stücke gleich wichtig oder unwichtig. Auch in dem von Leo rekonstruierten Drama wäre der Liebhaber von der Doppelexistenz schwerer zu überzeugen, wenn er von vornherein misstrauisch wäre. Dagegen ist die Flucht des Sceledrus, mit der II 6 schliesst, nur für die von Leo und Fraenkel rekonstruierte Fortsetzung der Handlung mit der durchbrochenen Wand wichtig: Denn selbstverständlich konnte dem Liebhaber der Glaube an die Doppelexistenz nur dann beigebracht werden, wenn eine gleichzeitige Kontrolle in dem einen und in dem andern Hause unmöglich war. Im Alazon aber wäre eine weitere Bewachung Philocomasiums durch Sceledrus ganz gleichgültig, da der Miles sie ja schliesslich selbst bittet, fortzugehen.

weislich von Plautus umgeändert worden ist (Poenulus, Stichus, Miles, vielleicht Amphitruo und Pseudolus), zeigen in einer gewissen Entfernung vom Anfang des Stückes Leerwerden der Bühne, wo im Original die Parodos des Chores stattfinden konnte. Damit ist zugleich die Grenze des ersten Aktes für das Original bestimmt.

Rein äusserlich erhalten wir dasselbe Bild, das schon aus den Menanderfragmenten erschlossen wurde (vergl. Wilamowitz, Schiedsgericht 121). Die Bühne kann innerhalb des ersten Aktes leer werden vor dem Auf- und nach dem Abtreten des Gottes oder dämonischen Wesens. Vor dem Auftreten wird sie leer Cistellaria 148. Vielleicht war das auch in der Aulularia der Fall, wenn, wie Jachmann (Berl. phil. Wochenschrift 1915 Sp. 1017) und neuerdings auch Wilamowitz (Schiedsgericht 136 Anm.) mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuten, im Original dem Prolog des Lar familiaris eine Szene zwischen Lyconides und Strobilus vorausging. Für das Leerwerden der Bühne nach dem Abtreten des Gottes (Perik. 51) erhalten wir aus den Plautusstücken für Menander kein Beispiel, wohl aber für Philemon: Trinummus 22. Eine Verbindung zwischen dem Prolog des Gottes und der darauffolgenden Szene ist hergestellt Aul. 37 ff. und Rud. 79 ff.

Eine ähnliche Anlage wie die Menanderstücke muss der Alazon gehabt haben: Zunächst ein Vorspiel, nach welchem die Bühne leer wird, dann einen Monolog, in dem die eigentliche Vorgeschichte gegeben wird.

Ausserdem wird die Bühne nach den „Prologen" leer, was jeweils bei den einzelnen Stücken in Kap. III vermerkt wurde.

Der erste Akt kann mit der Exposition zusammenfallen. Das geschieht in der Aulularia, wo die eigentliche Handlung mit der Werbung des Megadorus um Euclios Tochter (170 ff.) beginnt (vergl. Leo, Plaut. Forsch.[2] 211), im Rudens, wo Palaestra nach dem 1. Akt auftritt (v. 185; Leo a. a. O. 211) und in den Captivi, wo II 1 die Gefangenen die ins Werk zu setzende List besprechen (Leo a. a. O. 203 f.). Innerhalb der Expositionsszenen dieser Stücke sind zweierlei Arten zu unterscheiden: Die, die das Argumentum fabulae im Zusammenhange geben, wie der Lar familiaris in der Aulularia, der Arcturus im Rudens, der Prologus in den Captivi, und diejenigen, die mehr die gegenwärtige Situation und die Charaktere der Personen exponieren, wie Aul. I 1 und 2, Rud. I 1 und 2, Capt. I 1 und 2. Auch in diesen Szenen werden Dinge, die zu den ὑποκείμενα gehören, selbstverständlich gelegentlich erwähnt (Aul. 73 ff., Capt. 93 ff.). Solche Szenen zur Beleuchtung der Situation können nun aber auch noch nach dem ersten Aktschluss stehen:

In der Cistellaria der Monolog des Alcesimarchus 203 ff., im Trinummus die Monodie des Lysiteles 223 ff., im Phormio die Szene zwischen Antipho und Phaedria 153 ff. In den zwei letztern Stücken beginnt die Handlung erst nachher, im Trinummus, wo Lysiteles seinem Vater die Absicht eröffnet (326 ff.), die Schwester des Lesbonicus zu heiraten (Leo a. a. O. 201), im Phormio mit dem Herbeieilen Getas, der die Ankunft Demiphos meldet (v. 199). Andrerseits kann die Handlung schon innerhalb des ersten Aktes beginnen, wie im Epidicus mit dem Entschluss des Epidicus, dem Stratippocles zu helfen (Leo a. a. O. 198), im Mercator mit dem Bericht Acanthios an Charinus, sein Vater habe die Geliebte auf dem Schiffe gesehen (v. 180 ff., Leo a. a. O. 216), in den Adelphoe mit der Nachricht vom Mädchenraub des Aeschinus.

Daraus geht hervor, dass der erste Akt in der neuen Komödie zwar mit der Exposition zusammenfallen konnte, durchaus aber nicht immer der erste Aktschluss eine feste Grenze zwischen Exposition und Handlung bilden musste.

Ein anderer durchgehender Einschnitt findet sich bei Terenz gegen Ende der Stücke und zwar bei der Stelle der Anagnorisis, wo diese den Ausgang des Stückes bildet, wie Andria 819: Crito geht hinein zu Chrysis, die Erkennung Glyceriums als attische Bürgerin geschieht vor Pamphilus und Davus (vergl. 850 ff.). Phormio 819: Chremes überrascht 816 ff. den Demipho mit der glücklichen Nachricht, er habe das mit Antipho verheiratete Mädchen als seine Tochter erkannt. Hecyra 798: Bacchis tritt zu Philumena hinein. Dort erkennt Myrrina an ihrem Finger den Ring Philumenas und erfährt zugleich, dass Pamphilus es war, der nachts Philumena den Ring abstreifte. Im Eunuchus fehlt der Einschnitt bei der Anagnorisis. Das Original ist hier von Terenz stark gekürzt und die Szenenführung verändert worden, da er Teile des Kolax hineinarbeitete, wie Jachmann (Gött. Nachr. 1921 S. 85) dargelegt hat. Schon Jachmann rechnete aus anderen Gründen damit, dass im Eunuchus des Menander nach der Anagnorisis, die auf der Bühne erfolgte, also nach V 3, wo der originale dramatische Aufbau offensichtlich besonders stark zerstört ist (Jachmann S. 83 ff.), alle ins Haus gingen.

In den Stücken, in welchen die Anagnorisis nicht den Ausgang der Handlung herbeiführt oder überhaupt keine Anagnorisis vorkommt, finden wir den Einschnitt bei der Auflösung des Knotens: Im Hautontimorumenos 873, an dem Punkt, wo Menedemus den wahren Sachverhalt des Verhältnisses zwischen Antiphila und Clinia

einerseits, Bacchis und Clitipho andrerseits, merkt. In den Adelphoe 854 vor der Sinnesumwandlung des Demea.

Aus dieser Übereinstimmung darf man, wie es mir scheint, schliessen, dass in den Originalen an dieser Stelle das letzte Chorintermezzo stattfand.

Aus Plautus gewinnen wir für Menander nur einen Einschnitt an dieser betreffenden Stelle: Bacchides 1075. Nicobulus geht zum forum, um dem Soldaten das Geld auszuzahlen, und merkt dort den ganzen Betrug. Der Schluss der Aulularia ist verloren und mit dem Ende der übrigen Menanderstücke ist Plautus noch viel gewaltsamer umgegangen als mit dem Anfang. Zur Cistellaria vergl. das auf S. 16 ff. Gesagte. Im Stichus stammt der letzte Teil (640 ff.), der die Gelageszene bringt, sicher nicht aus den Adelphoi. (Leo, Gött. Nachr. 1902, 383 ff.; Plaut. Forsch.² 168). Der letzte Einschnitt des Poenulus ist 929. Darauf folgt die Ankunft Hannos, die Anagnorisis zwischen Hanno und Agorastocles, die List zum Zwecke der Befreiung der Mädchen, die Erkennung der Mädchen als Töchter Hannos und die unplautinischen Schlüsse. Der Vergleich mit den übrigen Stücken spricht durchaus dagegen, dass dies alles bei Menander im letzten Akte stand und lässt auf tiefergreifende Veränderungen des menandrischen Schlusses schliessen. (Über die Widersprüche des Schlussteils im einzelnen Jachmann *Χάριτες* f. Leo 269 ff.)

Einen Beweis dafür, dass dieser letzte Aktschluss auch in der Technik des Diphilos vorhanden war, bildet Rudens 1190. Nach der Wiedererkennung Palaestras durch den Vater auf der Bühne gehen Daemones, Trachalio und die beiden Mädchen zur Mutter hinein. Gripus verlässt die Bühne, um sich von seinem Ärger zu erholen.

In der Casina wird die Bühne zum letztenmal 854 leer. Doch kann dieser Einschnitt nicht dem letzten Aktschluss des Originals entsprechen, denn Plautus hat die Anagnorisis, die in den *Κληρούμενοι* noch zur Darstellung gekommen sein muss, und manches andere, das damit zusammenhing, gestrichen, wie er selbst im Prolog (v. 64 ff.) und im Epilog angibt. Den eigentlichen Schlussteil der *Κληρούμενοι* haben wir also nicht, an dessen Stelle tritt bei Plautus das Verkleidungsmotiv, das nicht aus Diphilos stammt (Leo, Plaut. Forsch.² 168; Fraenkel 292 ff.).

Für Philemon finden wir den Einschnitt in allen drei nach ihm gearbeiteten Stücken: Mercator 956: In den Szenen V 1 und V 2 schickt sich Charinus an, das Vaterhaus zu verlassen; Eutychus bringt ihm die glückliche Botschaft, seine Geliebte sei im Hause

seines Vaters. Mostellaria 1040: In IV 3 merkt Theopropides endlich, wie er von Tranio angeführt wurde. Im Hause will er Simo das Nähere darüber berichten. Trinummus 1114: Durch das Zusammentreffen des Charmides mit Callicles IV 4 löst sich die Verwicklung. Charmides wird von seinem Schrecken, den ihm Stasimus in der vorhergehenden Szene durch die Mitteilung des Verkaufes des Hauses einflösste, befreit und von Callicles zur Aufklärung ins Haus geführt (1101: *sed intus narrabo tibi et hoc et alia*). Callicles seinerseits ist nicht mehr genötigt, den Schatz zur Mitgift heimlich auszugraben. Lysiteles wird zwischen IV 4 und V 1 von der Ankunft des Charmides benachrichtigt.

Für Demophilus zeigt den Einschnitt Asinaria 809: Diabolus findet Demaenetus und seinen Sohn mit Philaenium beim Gelage.

Von den Stücken nach unbekannten Dichtern weisen ihn auf: Captivi 921: Bevor Hegio mit seinem Sohn Philopolemos, den ihm Philocrates aus der Gefangenschaft zurückbrachte, glücklich vom Hafen kommt. Epidicus 665: Nachdem sich Telestis und Stratippocles als Geschwister erkannt haben. Menaechmi 1049: Bevor endlich die beiden Menaechmi auf der Bühne zusammentreffen und sich erkennen. Miles 1393: Der Soldat merkt, dass Acroteleutium sich nur angeblich als seine Verehrerin hinstellte und wird von Periplectomenus zum Hause hinaus getrieben. Persa 752: Nachdem der Kuppler den Betrug gemerkt hat. Der letzte Akt wird vom Gelage ausgefüllt. Pseudolus 1245: Nachdem Ballio und Simo gemerkt haben, dass sie von Pseudolus betrogen worden sind. Vielleicht darf man auch Amphitruo 1052 dazu rechnen (vergl. o. S. 22).

Der Einschnitt fehlt im Curculio und Truculentus. Im Curculio begegnen wir einer Reihe von Unklarheiten, teils in der Szenenführung (s. o. S. 27 f.), teils in den Angaben, die die Vorgeschichte betreffen. Sie fallen entweder Plautus oder einem Bearbeiter des plautinischen Stückes zur Last (vergl. Fraenkel 153 A. 1). Möglich ist natürlich, dass auch einzelne Szenen weggelassen oder zusammengezogen wurden und von der Umarbeitung auch der Einschnitt für den letzten Aktschluss betroffen wurde. Man kann daher aus dem Fehlen des Einschnittes im plautinischen Stück nicht ohne weiteres schliessen, dass der Aktschluss auch in seinem Original fehlte. Zum Truculentus s. o. S. 47.

Eine scharfe Grenze ist für den letzten Aktschluss ebensowenig zu ziehen wie für den ersten. Im allgemeinen findet er sich bei der Lösung des Knotens, sei es, dass diese durch Anagnorisis geschieht, sei es,

dass die List, der Betrug oder sonstige Vorgänge, die die Verwicklung herbeigeführt haben, entdeckt werden. Dabei kann die Anagnorisis, die Entdeckung des Betrugs, der List usw. hinter der Bühne, während des letzten Chorintermezzos, stattfinden (z. B. Andr. Hec. Bacch. Asin. Miles) oder schon vorher auf der Bühne beginnen und der Aktschluss nachher eintreten (z. B. Rud. Trin. Most. Epid. Pers. Pseud.).

Innerhalb des letzten Aktes wird die Bühne in der Asinaria noch einmal leer (827), und zweimal im Rudens (1264 und 1280).

Den letzten Akt seiner Originale hat Plautus nachweislich öfters stark verkürzt. Dziatzko (Rhein. Mus. 55, 104 ff.) macht sehr wahrscheinlich, dass am Ende des Epidicus die Geschwisterehe weggelassen ist (anders Fraenkel, Plaut. im Plautus 313 ff.); für die Asinaria hat Jachmann gezeigt (*Χάριτες* f. Leo 276 A. 1), wie die Befriedigung des Diabolus auf ähnliche Weise wie im Eunuchus die des Thraso noch zur Darstellung gekommen sein muss, im Pseudolus musste Simo sich im Original noch an Ballio schadlos halten (Jachmann a. a. O. 275).

Eine gewisse Kontrolle für unser Ergebnis betreffend des letzten Aktschlusses bieten die Epitrepontes. Nach v. 584 Wil. wird *χορο῀υ* ergänzt. Auf dem Fetzen *β*, dessen Platz seit dem Funde des Oxyr. Papyrus 1236 an dieser Stelle in den Epitrepontes gesichert ist, folgt unter dem Verschluss ⌊*ματα* ein leerer Raum mit häkchenartigen Zeichen (vergl. Lefèbvre, Le Papyrus de Ménandre, Le Caire 1911 p. XV, Körte Menandrea² p. 94 im Apparat zu 505, wo das Fragment noch in die Perikeiromene gesetzt ist; Wilamowitz im Apparat zu 584). Dieselben Zeichen finden sich an anderen Stellen unter dem letzten Vers, worauf die Notiz *χορο῀υ* folgt (vergl. die Photographie zu Epitr. 201, Planche VIII bei Lefèbvre). Die Ergänzung des Aktschlusses nach Epitr. 584 ist demnach so gut wie gesichert. Am Ende dieser Szene (555 ff.) erfährt Charisios von Habrotonon, dass das Kind von Pamphile ist. Er geht zu ihr hinein, Habrotonon wahrscheinlich in das Haus des Chairestatos, um die Zechgenossen aufzuklären (vergl. Wilamowitz im Kommentar zu 574). Damit ist die Lösung des Stückes da. Für den letzten Akt bleibt die Sorge um Habrotonon, die Aufklärung und Versöhnung mit Smikrines (Wilamowitz, Schiedsgericht 125 f.). So entspricht der nach 584 angesetzte Aktschluss den Einschnitten bei Plautus und Terenz an solcher Stelle und bestätigt so das aus ihnen gewonnene Resultat.

Die in der neuen Komödie in überwiegendem Masse beobachtete Regel der beiden eben festgestellten Aktschlüsse musste den Dichtern auch einen gewissen Zwang auferlegen, die Bühne an diesen Stellen

auf irgend eine Weise frei werden zu lassen. Skutsch (Kl. Schr. 480 ff. hat mit Recht auf die merkwürdige Szenenführung im Haut. 167 ff aufmerksam gemacht. Der Nachbar Phania scheint in der Tat nur dazu erfunden zu sein, um Chremes während des Zwischenspiels des Chors von der Bühne verschwinden lassen zu können. Ein ähnlicher Fall scheint mir Menaechmi 1049 vorzuliegen. Menaechmus geht zu Erotium hinein, um den Mantel zurückzufordern:

nunc ibo intro ad hanc meretricem, quamquam suscenset mihi,
si possum exorare ut pallam reddat, quam referam domum.

Es ist merkwürdig, dass Menaechmus nochmals einen Versuch macht, den Mantel von Erotium zurückzubekommen, obgleich diese ihm IV 3 den Eintritt ins Haus verboten hat (v. 697 Menaechmus:

abiit (sc. Erotium) intro, occlusit aedis. nunc ego sum exclusissimus:
neque domi neque apud amicam mihi iam quicquam creditur)

und obgleich er 963 ff. beschlossen hat, bis zum Abend vor dem Hause zu warten:

quid ego nunc faciam? domum ire cupio: uxor non sinit;
huc autem nemo intromittit. nimis proventum est nequiter.
hic ero usque: ad noctem saltem, credo, intromittar domum.

Für die Handlung hat das Hineingehen keine Bedeutung, denn Menaechmus kommt 1060 unverrichteter Dinge wieder hinaus. Das Stück würde den gleichen Verlauf nehmen, wenn Menaechmus 1047 auf der Bühne bliebe, Menaechmus-Sosicles im Gespräch mit Messenio herankäme und letzterer den Menaechmus erblickte (1062). Die Vermutung liegt daher nahe, dass der Dichter nur um des letzten Chorintermezzos willen gezwungen war, Menaechmus von der Bühne zu entfernen und, da er ihn gleich nachher wieder brauchte, zu dem Mittel griff, Menaechmus nochmals den vergeblichen Versuch machen zu lassen, den Mantel zu erhalten.

Unser Ergebnis steht insofern im Gegensatz zu der Ansicht Haulers (s. o. S. 5), als wir feststellen können, dass der Chor in den Originalen des Plautus und Terenz nicht nur dazu diente, Zeitpausen bei leerstehender Bühne mit Musik auszufüllen, sondern sein Auftreten an zwei bestimmten Stellen des Stückes regulär war. Diese beiden Aktschlüsse liessen sich ermitteln, weil die Bühne bei Plautus und Terenz an diesen Stellen durchgängig leer wird, ausser in Stücken, die nachweisbare Veränderungen der römischen Bearbeiter an der betreffenden Stelle aufweisen. Eine sichere Ausnahme bildet nur die Mostellaria,

in deren Original der erste Aktschluss gefehlt haben muss (s. o. S. 47), ausserdem fehlten wahrscheinlich beide Aktschlüsse im Original des Truculentus (s. o. S. 47 und 51) und vielleicht der letzte im Original des Curculio (s. o. S. 51). Ein weiterer Beweis dafür, dass die Dichter der neuen Komödie bei dem Aufbau ihrer Stücke diese beiden Aktschlüsse berücksichtigen mussten, ist ihre Einwirkung auf die Handlungs- und Szenenführung, die beim ersten Aktschluss des Hautontimorumenos und beim letzten der Menaechmi vorliegt.

Die nächstliegendste Frage, wie oft χορού zwischen dem ersten und dem letzten Aktschluss stand, d. h. wie hoch die Gesamtzahl der Akte in den einzelnen Stücken war, sind wir nicht in der Lage zu beantworten. Nur an Stellen, wo eine Zeitpause bei leerstehender Bühne (s. o. S. 38 ff.) stattfindet, können wir noch mit ziemlicher Sicherheit vermuten, dass im Original ein χορού zugrunde liegt, bei den andern Einschnitten sind wir meistens ganz im Ungewissen darüber.[8]) Somit wissen wir auch nicht, ob die theoretische Forderung der fünf Akte, die ziemlich alt sein mag, in der Zeit, aus der die Originale von Plautus und Terenz stammen, der lebendigen Praxis entsprach. Denkbar ist ja, dass unter der Zahl der Aktschlüsse, die zwischen den beiden regulären lagen und die sicherlich in den einzelnen Stücken schwankte, die Zweizahl überwog, so dass die Mehrzahl der Stücke im ganzen fünf Akte hatte. Aber Bestimmtes ist darüber nicht zu ermitteln.[9])

---

[8]) Die Technik des Persa nimmt innerhalb der plautinischen Stücke keine Sonderstellung ein, wie sie ihm Wilamowitz (Schiedsgericht 121) zuweist. Auch bei ihm ist Leerwerden der Bühne für den ersten und letzten Aktschluss des Originals vorhanden (s. o. S. 45 und 51). Welchen Einschnitten zwischen diesen beiden ein χορού zugrunde liegt, können wir ebensowenig sagen wie bei den übrigen plautinischen Stücken. Es ergibt sich also auch von dieser Seite kein Grund, ihn für das älteste der von Plautus bearbeiteten Originale anzusehen (vergl. Fraenkel 89, 2). Die Exposition unterscheidet sich allerdings von der ziemlich festen menandrischen Typik. Aber der Unterschied ist nicht grösser als z. B. derjenige, der zwischen der Exposition der Asinaria, des Curculio und des Epidicus und derjenigen der Cistellaria oder Aulularia besteht.

[9]) In der Andria wird die Bühne nur an den beiden regulären Stellen leer. Der Schluss ist aber nicht gestattet, dass das Original sicher nur die Minimalzahl von drei Akten hatte, denn Terenz hat nach dem Zeugnis des Donat die Personen des Charinus und Byrria zugefügt, daher sind stärkere szenische Veränderungen zwischen dem ersten und letzten Aktschluss wohl möglich. Die Mostellaria, die auch nur zwei Einschnitte aufweist, nimmt eine Sonderstellung ein, weil in ihr der Einschnitt für den ersten Aktschluss fehlt. Dass es aber Stücke gab, in denen der Chor nur an den beiden regulären Stellen auftrat, zeigen die Vergleiche mit drei Akten bei Cicero (s. o. S. 32). Einen Beleg für vier Akte des Originals bildet vielleicht der Hautontimorumenos: Er hat die zwei regulären Aktschlüsse, dazwischen

Stark struktiven Charakter haben auch die beiden regulären Aktschlüsse nicht. Der erste braucht nicht die Exposition abzuschliessen, der zweite braucht nicht absolut notwendig einen Schlussakt im eigentlichen Sinne abzuteilen (s. o. S. 48 f. und 51). Ansätze zur Entwicklung dahin sind vielleicht erkennbar, ausserdem aber diente der erste zur Einführung des Chors, der zweite - vielleicht — zur Verabschiedung.

Es sind bei Plautus und Terenz keine Anhaltspunkte vorhanden, dass der Chor in der neuen Komödie je ein anderer war als der κῶμος bei Menander oder dass er in einer engeren Beziehung zur Handlung stand. Die Annahme, die Mägde der Bacchis im Hautontimorumenos als Chor aufzufassen, ist schon oben (S. 9) abgelehnt worden. Ebenso verfehlt, scheint mir, die Ansicht von Skutsch (Kl. Schr. 480 ff.) und Leo (Gesch. d. röm. Lit. 242, 1), das erste Chorintermezzo des Hautontimorumenos sei von Gästen des Chremes gespielt worden. In den andern Zwischenakten (409 und 873) kann der Chor nicht von Gästen des Chremes gebildet werden, denn 409 sind sie bei ihm im Hause und 873 ist die Mahlzeit schon längst vorüber. Es müsste also dann ein Wechsel des Chors stattfinden, was sehr unwahrscheinlich ist, besonders da der Chor nur bei seinem ersten Auftreten angekündigt wurde. Viel natürlicher ist, dass auch in diesem Stücke gleich von Anfang an der unpersönliche κῶμος auftrat. In Betracht kommen könnten höchstens die Fischer im Rudens (290 ff.). Wilamowitz (Schiedsgericht 120 A. 1) nimmt an, Diphilos habe das erste Lied des Chores, der als Fischer auftrat, nicht als Komasten, hier selbst gedichtet und Plautus habe es mit dem Versmass der folgenden Szene ausgeglichen. Es hat sich uns aber ergeben, dass der erste Aktschluss bei Diphilos schon 184 stattfand, und daher scheinen die Fischer doch nur ein παραχορήγημα zu sein, wie Bethe (Der Chor bei Menander, Sächs. Berichte 1908, 221 A. 1) mit Recht ausgeführt hat.

Wir wenden uns zum Schluss nochmals Plautus und Terenz zu. Nachdem wir in Kapitel IV gesehen haben, dass in den plautinischen

---

nur eine Zeitpause bei leerer Bühne. Stärkere Veränderungen durch Terenz sind in diesem Stück nicht sicher nachgewiesen. Weniger als vier Stellen mit leerer Bühne weist noch der Truculentus (der Einschnitt nach dem Prolog ist nicht zu rechnen) auf. Doch fehlen im Truculentus die Einschnitte für die beiden regulären Aktschlüsse. In den übrigen Stücken schwankt die Zahl der Fälle von leerer Bühne innerhalb der beiden regulären Stellen zwischen zwei und acht. Theoretisch wäre also in diesen Stücken die Gesamtzahl von fünf Akten möglich, praktisch hilft die Feststellung nichts, da wir meistens gar nicht wissen, ob noch an einer von diesen Stellen und an welchen im Original ein Chorintermezzo eintrat.

und terenzischen Stücken wohl einige äusserlich zutage tretende Zeitpausen vielleicht mit Flötenspiel ausgefüllt wurden, eine eigentliche Akteinteilung aber bei Plautus und Terenz für uns nicht kenntlich ist und sich uns jetzt zwei Stellen gezeigt haben, an denen in ihren Originalen Aktschluss eintrat, so muss im Anschluss daran noch die Frage gestellt werden, ob zwar Plautus und Terenz die Akteinteilung ihrer Originale beibehielten, diese Teilung aber in unseren Handschriften bis auf eine Ausnahme — Bacch. 107 — verloren ging. Die Annahme ist von vornherein sehr unwahrscheinlich, dagegen scheint auch folgendes zu sprechen: Jachmann (Geschichte des Terenztextes im Altertum) hat gezeigt, dass die Szenenabtrennung auf den Urheber der für unsere Terenzüberlieferung massgebenden antiken Ausgabe, in dem er Probus erkennt, zurückgeht und die Schwankungen in den einzelnen Handschriften sich durch nachträgliches Zusammenziehen von Szenen erklären, und hat auch darauf hingewiesen, dass bei Plautus die Verhältnisse ähnlich liegen (S. 60). Wenn je eine feste Akteinteilung vorhanden gewesen wäre, so dürfte man erwarten, dass diese einerseits auf die ursprüngliche Szenenabtrennung bei Probus einen Einfluss ausübte, andrerseits dem Zusammenziehen von Szenen am Aktschluss Einhalt geboten hätte. Allerdings ist unser Material zu gering, um zu beweisen, dass dies nicht der Fall war; denn viele Stellen an denen wir für das Original Aktschluss annehmen, sind der Szenenzusammenziehung sowieso nicht ausgesetzt, da lauter neue oder doch einige andere Personen in der nächsten Szene auftreten. Ich kann nur zwei Fälle anführen:

Haut. 170 71, wo Chremes zu Phania hineingeht, wird in keiner Handschrift eine neue Szene abgesetzt, hingegen vier Verse später beim Auftritt des Clitipho: Das ist verständlich, wenn hier nicht im geringsten eine Pause angenommen wurde, sondern nur ein schnelles Ein- und Austreten des Chremes. Hätte aber der Urheber unserer Szeneneinteilung an dieser Stelle von einem Aktschluss Kenntnis gehabt, so dürfte man eine andere Abteilung erwarten: Die Ansetzung einer neuen Szene nach 170, mit dem Titel „Chremes Clitipho".

Pseudolus 573 74 ist die Szenentrennung im Ambrosianus erhalten und innerhalb der Palatini vielleicht in B. In C und D ist sie verloren gegangen (Jachmann a. a. O. S. 62). Wenn hier in dem Archetypus der Palatini ein Aktschluss markiert gewesen wäre, so dürfte man doch annehmen, dass dadurch die Szenenzusammenziehung in C und D verhindert worden wäre[10]).

[10]) Über den Aktschluss im Original an dieser Stelle o. S. 42 f.

Ein weit stärkeres Argument gegen die Annahme, die Akteinteilung bei Plautus und Terenz sei durch Überlieferungsschuld verloren gegangen, bildet die Feststellung, dass die Einschnitte für die regulären Aktschlüsse der Originale in den kontaminierten Stücken fehlen. (Für den ersten Aktschluss bieten sichere Belege Poenulus, Stichus, Miles; für den letzten Poenulus, Stichus, Casina, Eunuchus.) D. h. Plautus und Terenz stellten diese Aktschlüsse der Originale gewöhnlichem Leerwerden der Bühne gleich und liessen sie deshalb bei Veränderung der Vorlage ruhig auch ganz weg.

Somit bildet Bacchides 107 eine Ausnahme, offenbar weil Plautus in diesem Stücke gerade einen Chor zur Verfügung hatte. Allerdings wäre in den andern Stücken, wo dies nicht der Fall war, eine Ersetzung des χορός durch Ankündigung von Flötenspiel — wie Pseud. 573 — möglich gewesen. Aber der Arbeitsweise des Plautus hätte dieses Bestreben starke Hindernisse geboten: Erweiterungen und Verkürzungen, Einschieben von fremden Teilen in dem hohen Masse wie Plautus sie an seinen Vorlagen vornahm, konnten nur auf Kosten der Gesamtkomposition des Originals geschehen.

Terenz unterscheidet sich prinzipiell nicht von Plautus. Auch er markierte die Stellen nicht, wo im Original der Chor auftrat. Nur schloss er sich eben überhaupt enger an seine Vorlagen an, so dass bei ihm die Einschnitte für die regulären Aktschlüsse seiner Originale ausser an einer Stelle (am Ende des Eunuchus) noch alle vorhanden sind

Stellenverzeichnis.

Plautus.

Amphitruo Seite
— 550 24 46
— 632 24 f.
— 860 24
— 983 24
— 1008 36
— 1052 22 51

Asinaria
— 15 22
— 126 22 45
— 248 22
— 503 22
544 22
— 745 22
— 809 22 23 f. 39 51
— 827 22 ff. 52

Aulularia
— 39 13 36
— 119 12 44
— 279 12
— 362 13
— 370 12
— 397 12 40
— 405 13 41
— 586 12
— 623 12
— 627 12 40
— 681 12
— 700 12
— 807 13 36

Bacchides
— 108 13 f. 38 44
— 169 14
— 367 14
— 384 14
— 525 14
— 572 14
— 924 14 f.
— 1075 14 50
— 1086 15 36

Captivi
— 68 25 ff.
— 194 25 ff. 45
— 460 25
— 497 25
— 515 25 41
— 767 25
— 908 25 39
— 921 25 51

Casina
— 88 19
— 143 19 45
— 514 19
— 530 19
— 758 19
— 854 19 50

Cistellaria
— 148 15 48
— 202 15 44
— 630 15 39
— 652 15
— 773 16 ff. 36

Curculio
— 215 27 45
— 273 27 f.
— 370 27
— 461 27
— 486 27
— 532 27
— 590 27

Epidicus Seite
— 165 28 45
— 319 28
— 381 28
— 525 28 f. 36
— 606 28 39
— 665 28 51

Menaechmi
— 225 29 45
— 445 29
— 558 29
— 700 29
— 881 29
— 965 29
— 1049 29 51

Mercator
— 224 20 45
— 498 20
— 543 20
— 587 20
— 666 20
— 691 20
— 802 20
— 816 20
— 829 20
— 956 20 50

Miles
— 78 29 46
— 595 29 40
— 946 29
— 1393 29 51

Mostellaria
— 83 21 f.
— 347 20 f. 36
— 430 21 22
— 531 20 21 36
— 857 20
— 1040 20 51

Persa

Seite

— 52 29 45
— 167 29 45 f.
— 250 29
— 328 29
— 399 29
— 448 29 36
— 752 29 51

Poenulus

— 128 18
— 448 18
— 503 18
— 816 18
— 929 18 50

Pseudolus

— 573 20 f. 29 38 46 56
— 766 29
— 904 29

Seite

— 1051 29
— 1245 29 51

Rudens

— 82 20 36
— 184 19 45
— 289 19
— 457 19
— 484 19 f.
— 592 20
— 891 20
— 905 20
— 1190 20 50
— 1264 20 52
— 1280 20 52

Stichus

— 154 19
— 273 36
— 401 18

Seite

— 453 19
— 504 18
— 640 18
— 648 18 40
— 672 18
— 682 18

Trinummus

— 22 22 48
— 222 22 45
— 601 22 39
— 728 22
— 819 22
— 1114 22 39 51

Truculentus

— 208 30 36
— 447 30
— 644 30
— 698 30

Terenz.

Adelphoe

Seite

— 154 11 44
— 287 11
— 354 11
— 510 11
— 516 11
— 591 11
— 609 11
— 712 11
— 775 35
— 786 11
— 854 11 50

Andria

— 171 8 f. 38 44
— 300 9 34
— 458 34

Seite

— 624 9 34
— 819 8 49

Eunuchus

— 206 10 44
— 390 9 39
— 506 10
— 538 9
— 614 9
— 628 9
— 816 9
— 1024 9

Hautonti-morumenos

— 170 9 44 56
— 229 9

Seite

— 409 9 38
— 748 9
— 873 9 39 49

Hecyra

— 197 11 44
— 280 11
— 515 11 40
— 576 11
— 798 11 49

Phormio

— 152 10 44
— 314 10 38
— 566 10
— 765 10
— 783 10 40
— 819 10 49

VITA.

Ich, Georgine Burckhardt, von Basel, wurde geboren am 25. April 1902 als Tochter des Dr. iur. Wilhelm Burckhardt, Advokat, und dessen Gattin Eleonore geb. Vischer. Nach der Primarschule besuchte ich die Privatschule von Frl. Gutlé und Frl. Jachmann in Basel, darauf während drei Jahren die Gymnasialabteilung des hochalpinen Töchterinstituts in Fetan (Unter-Engadin) und bestand in Basel im März 1921 die kantonale Maturitätsprüfung. Die ersten sechs Semester studierte ich in Basel, darauf zwei Semester in Kiel und nachher drei weitere Semester in Basel.

Bei folgenden Herren Professoren und Dozenten habe ich Vorlesungen gehört oder Übungen mitgemacht:

In Basel: Dornseiff, Heusler, Hoffmann-Krayer, Jachmann, Janner, Latte, Niedermann, Nussberger, Pfuhl, Rintelen †, Staehelin, Stroux, Von der Mühll, J. Wackernagel, Zinkernagel.

In Kiel: Ed. Fraenkel, Jacoby, Jensen, Maschke †.

Das Thema zu meiner Dissertation verdanke ich Herrn Prof. G. Jachmann. Für seinen Rat und Beistand, der mir auch nach seinem Weggang nach Köln stets zuteil wurde, spreche ich ihm hier herzlichen Dank aus. Ebenso danke ich Herrn Prof. P. Von der Mühll bestens für sein Interesse und seine Ratschläge bei meinem Studiengang.